



KATYA SOUZA GUALTER

**SENHORA DA ENCRUZILHADA:
PERSPECTIVAS DIALÓGICAS DA DANÇA COM O
AUDIOVISUAL**

CAMPINAS
2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

KATYA SOUZA GUALTER

**SENHORA DA ENCRUZILHADA:
PERSPECTIVAS DIALÓGICAS DA DANÇA COM O AUDIOVISUAL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Artes da Cena

Orientador: EUSEBIO LOBO DA SILVA

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Katya Souza Gualter, e orientada pelo Prof. Dr. Eusebio Lobo da Silva

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G931 Gualter, Katya Souza, 1963-
Senhora da encruzilhada : perspectivas dialógicas da dança com o audiovisual / Katya Souza Gualter. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Eusébio Lobo da Silva.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Audiovisual. 3. Poéticas visuais. I. Silva, Eusébio Lobo da, 1952-
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Lady of the crossroads : dialogical perspective of dancing with the audiovisual

Palavras-chave em inglês:

Dance

Audio-visual

Visual poetics

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Eusébio Lobo da Silva [Orientador]

Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Cassia Navas Alves de Castro

Lígia Losada Tourinho

Marina Martins a Silva

Data de defesa: 14-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pela
Doutoranda Katya Souza Gualter - RA 100213 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
Presidente


Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Titular


Profa. Dra. Cassia Navas Alves de Castro
Titular


Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho
Titular


Profa. Dra. Marina Martins da Silva
Titular

Resumo

Palavras-chave: dança, audiovisual, poéticas visuais

O presente trabalho teve como **objetivo** investigar a potencialidade da dança audiovisual de promover o corpo poético-dançante-virtual, tomando como inspiração as simbologias da Pombagira. O **campo de observação** foi o processo de criação do ensaio audiovisual intitulado *Senhora da Encruzilhada* (Gualter, Brasil, ficção, 18min) finalizado no ano 2012. Partimos da **hipótese, segundo a qual existe uma dança audiovisual capaz de promover uma perspectiva integrada de corpo, isto é, o corpo narrativo motor e o corpo poético-dançante como sendo prolongamentos entre si e para além deles mesmos.** A Pombagira é uma entidade feminina cultuada no Brasil predominantemente na Religião conhecida como Umbanda, impondo-se junto com o seu correspondente masculino Exu, como sendo mensageira mediadora entre o mundo visível dos homens e o mundo da invisibilidade e da Natureza. Tratou-se de uma pesquisa experimental motivada pelas seguintes questões: Qual é a característica de um processo de produção dialógico da dança com o audiovisual? Quais os princípios norteadores de um processo de produção dialógico da dança com audiovisual? Na experiência do diálogo da dança com o audiovisual existe um potencial poético-dançante para um corpo? Ao concluir o trabalho, podemos constatar que em *Senhora da Encruzilhada*, vemos a dança trazendo à dialogia com o audiovisual uma densidade poética situada na fruição corpo-câmera-espaco-tempo-imagem-movimento-som, que permanece entre os cruzamentos das linguagens (dança e audiovisual), técnicas (audiovisuais e corporais), suportes (dispositivo digital e musical), materiais e meios de expressão, conduzidos por uma invisibilidade carregada de presença – a Pombagira. *Senhora da Encruzilhada* alcança uma poética do ENTRE onde as artes da dança e do audiovisual são marcadas pela pulsação entre os vários elementos que os compõem e seus sentidos plurais. Vemos ao mesmo tempo, dança e audiovisual. Vemos também a dança, vemos também o audiovisual, como sendo um acontecimento, tornando-se uma única luminosa força, uma só aparição, potencializada pela Pombagira. A esta luminosa força de caráter inegavelmente transdisciplinar e

constituída pela presença das duas artes, denominamos dançaudiovisual. Neste caso, o Corpo é poético-dançante, assumindo uma nova plasticidade no estado virtual, ou seja, ao ser filmado, ganha novas relações de espaço, tempo e movimento, dando a idéia de propagação, prolongamento, *continuum*. Sob essa perspectiva, a dialogia da dança com o audiovisual compõe poéticas muito próprias sob o domínio da mobilidade contínua. O processo fílmico adota uma noção de enredo sob um ponto de vista dos enredos que não tem solução imediata, ou seja, não seguem uma lógica da narrativa linear de começo, meio e fim, necessariamente nessa ordem. Essa lógica não linear é coadunada aos temas norteadores do filme: lugares de trânsito sem pontos de partida (começo), nem de chegada (fim), passagens, encruzilhadas, cruzamentos, deslocamentos ininterruptos. Por não ter solução imediata, o processo leva o diretor-artista-pesquisador a lidar com problemas durante todo o tempo da produção artística/fílmica, vendo-se, assim, impelido a adotar uma atitude de desconstrução permanente.

Abstract

Key-words: dance, audiovisual, visual poetics

The present study **aimed** to investigate the potential of dançaudiovisual to promote poetic-dance-virtual body, taking as inspiration the Pombagira symbologies. **Field observation** was the process of creating audiovisual essay titled *Lady of the Crossroads* (Gualter, Brazil, Fiction, 18min) finalized in 2012. Our **hypothesis, according to which there is a dançaudiovisual able to promote an integrated view of the body, ie the narrative and poetic-engine body dancing body as extensions of themselves and beyond themselves.** The Pombagira is worshiped predominantly female entity in Brazil on Religion known as Umbanda, imposing themselves along with their corresponding masculine Exu, messenger as mediator between the visible world of men and the world of invisibility and Nature. This was an experimental research motivated by the following questions: What is the characteristic of a dialogical process with the production of audiovisual dance? What are the guiding principles of a dialogical process with audiovisual production dance? In the experience of dialogue Dancing with the audiovisual potential exists poetic- dance for a body? To complete the work, we note that in *Lady of the Crossroads*, we dance bringing dialogy with a poetic visual density located in the enjoyment body-camera-space-time-movement-image-sound that remains between the intersections of languages (and dance audiovisual), techniques (visual and physical), media (digital and musical device) materials and means of expression, driven by an invisibility charged presence - the Pombagira. *Lady of the Crossroads* achieves a poetic BETWEEN where the arts of dance and audiovisual are marked by the heartbeat between the various elements that make up the senses and their plurals. We see at the same time, dance and audiovisual. We also see the dance, we also see the audiovisual, as an event, becoming a single light force, one appearance, enhanced by Pombagira. The strength of this luminous undeniably transdisciplinary nature and constituted by the presence of the two arts, call dançaudiovisual. In this case, the Corps is poetic-dance, assuming a new plasticity in the virtual state, ie, to be shot, win new relations of space, time and motion, giving the idea spread, extra time continuum. From this perspective,

repetition with *Dancing with the audiovisual* composes very own poetic in the field of seamless mobility. The filmic process adopts a notion of plot under a standpoint of plots that have no immediate solution, ie, do not follow a linear narrative logic of the beginning, middle and end, necessarily in that order. This nonlinear logic is coalescing the guiding themes of the film: places without transit points of departure (start) or arrival (end), passes, crossroads, crossroads, continuous displacements. Why not have an immediate solution, the process induces the director-artist-researcher to deal with problems during the whole time of artistic/cinematic production, seeing themselves thus impelled to adopt an attitude of permanent deconstruction.

Sumário

Para efeito de Introdução: Histórico e Contextualização da Pesquisa	1
1º Capítulo: CORPO, MITO, IMAGEM-MOVIMENTO	13
1.1 Do Mito ao Corpo poético-dançante	13
1.2 Do Corpo poético-dançante a Pombagira	17
1.3 Da Pombagira a dialogia Dança e Audiovisual	21
1.3.1 A rosa vermelha	31
1.3.2 As encruzilhadas, portais e outros cenários	37
2º Capítulo: PERCURSOS EM CURSO - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	55
2.1 A Experiência de <i>MaréMarê</i>	65
2.2 A Experiência de <i>Senhora da Encruzilhada</i>	69
2.2.1 Dos Laboratórios ao Roteiro	69
3º. Capítulo: SENHORA DA ENCRUZILHADA – POR UMA DANÇAUDIOVISUAL	121
3.1 A Decupagem: Das Locações/filmagem ao Corte Final	121
3.2 O acontecimento da dançaaudiovisual: uma experiência transdisciplinar	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	169
ANEXOS	175
1. Roteiro e decupagem comentada de <i>MaréMarê</i> (Gualter&Nunes, Brasil, ficção, 2008, 14min)	177
2. Release e ficha técnica de <i>MaréMarê</i> (ano 2008)	191
3. Minicurso <i>Questões da Etnocologia e da Antropologia Fílmica</i> /módulos 1 e 2 (ano 2009)	197
4. Performance “Laruê: experiência 2.0” (ano 2010)	201
5. II Fórum Dança e Vídeo UFRJ (ano 2010)	207
6. Lendas de exu que nortearam os laboratórios de roteiros e experimentações audiovisuais no processo de criação fílmica de <i>Senhora da Encruzilhada</i> (ano 2010)	211
7. Fotografias das visitas a campo em comunidades de terreiro nas festividades de exu e pombagira no processo de criação fílmica de <i>Senhora da Encruzilhada</i> (incluindo fotografia pág xxxi) – Fragmento da Exposição Fotográfica “Emojubá! É festa de quimbandeiro!” (ano 2010)	223
8. Release e ficha técnica de <i>Senhora da Encruzilhada</i> (ano 2012)	239
9. Integrantes e endereço eletrônico Grupo <i>PECDAN/UFRJ</i>	243

DEDICATÓRIA

Ao meu pai Oxossi, minha mãe Iansã e todos os orixás do Panteão africano; Ao pai José d'Angola e todos os Pretos-velhos sábios e benfazejos; Ao Caboclo Boiadeiro, Caboclo Maia, Cabocla Jurema e todos os Caboclos; Baianos; Mestres; Marinheiros; Cangaceiros; Erês; Exus e Pombagiras, que nos amparam e orientam na passagem pela vida terrena;

Uma confluência de forças divinizadas que me regem e afluem na
potência Pombagira Maria Mulambo

“O movimento é ao mesmo tempo efêmero e onipresente, portanto, a sua percepção torna-se um desafio”. (Bradley 2002, p. 63)

Nas minhas raízes, encontro uma força mágica e misteriosa que imprime no *CorpoKatya* um movimento ininterrupto de trazer para o mundo das opiniões, o que ainda paira nas idéias, na abstração. Sigo assim, me deixando levar por esse movimento... Potência. Tento, por vezes, escapar, pensando tornar mais leve a minha jornada. Mas não consigo, porque sou envolvida por uma energia que se propaga pelas minhas entranhas. E é aí, que eu me renovo e reafirmo a minha identidade, me sentido ao final de cada realização, mais forte para prosseguir e começar um novo ciclo... Prolongar-me nos encontros... Na vida. E então, vou vasculhando no meu interior, as minhas origens, a minha essência, para que eu mesma possa sentir o meu movimento original, minha integração... Decifrar-me.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e avós (*in memorian*), o meu amor, respeito, admiração e gratidão mais profundas; por terem me apresentado a arte inserida no cotidiano familiar - a música e a dança nas Serestas, giras de Umbanda, Sambas e Pagodes.

Ao meu orientador, amigo e parceiro de trabalho Professor Doutor Eusebio Lobo, o meu amor, respeito, admiração e gratidão, pela disponibilidade, dedicação, generosidade e orientação; por me encorajar de modo fascinante a investir na produção transdisciplinar de conhecimento entre a dança e o audiovisual; por me ensinar a **ver** e acreditar na pesquisa integrada a minha história de vida.

Aos membros da banca examinadora do presente trabalho: Professora Doutora Graziela Rodrigues, Professora Doutora Cássia Navas, Professora Doutora Lígia Tourinho, Professora Doutora Marina Martins, Professora Doutora Marina Elias, Professora Doutora Silvana Venancio, Professora Doutora Larissa Turtelli, pela atenção, carinho e disponibilidade.

As professoras Ana Célia de Sá Earp e Helenita Sá Earp, o meu amor, respeito, admiração e gratidão, pelas oportunidades profissionais no Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ.

A professora-pesquisadora Celina Batalha e Iyalorixá Celina d'Óxum, o meu amor, respeito, admiração e gratidão; por sua amizade sincera e por me incentivar a permanecer no caminho da dança, perseguindo-a para além do salão de espelhos e das dimensões do palco, vendo sob “o dançar” um contínuo ritual de passagem, transformação e elevação espiritual.

As professoras Doutoradas da UFRJ Anita Leandro, Maria Ignez Calfa e, aos Professores Doutores da UFBA José Francisco Serafim e Lucia Lobato, o meu amor, respeito, admiração e gratidão, pela disponibilidade, dedicação, generosidade e orientação; por terem conduzido os meus passos na direção do doutorado, investindo no corpo dançante e na dialogia dança&audiovisual, enquanto espaço de pesquisa, criação artística e produção de conhecimento.

As Professoras Ana Paula Nunes, Gimena de Melo, Viviane Brito e Professores Bruno Moraes, Hércules Dias, Victor d'Olive: o meu carinho, respeito, admiração e gratidão, pela parceria, cumplicidade, disponibilidade, dedicação e empenho na fundação do Grupo **PECDAN** (**PE**squisa em **C**inema e **DAN**ça)/UFRJ.

Aos amigos e parceiros Professores da UFRJ Xandy Carvalho, Waleska Britto e integrantes do Grupo **PECDAN**/UFRJ Ana Paula Nunes, Ana Rosaura, Aline Britto, Américo Junior, Andréia Pimentel, Arthur Trindade, Bruna Faccini, Bruno Moraes, Clara Alvim, Carolina Natal, Felipe Belfort, Gabriel Ide, Gimena de Melo, Hércules Dias, Leonardo Melo, Tainá Albuquerque, Viviane Brito, Victor d'Olive: o meu carinho, respeito, admiração e gratidão, pela disponibilidade, dedicação e generosidade na colaboração com o presente trabalho; por terem me motivado a investir no doutorado, para a sedimentação do caráter transdisciplinar da dança em interação com a fotografia e o cinema, sob a inspiração dos orixás, exus e pombagiras.

Ao Coletivo Pandilla Fotográfica, o meu carinho, respeito, admiração e gratidão, pela disponibilidade, dedicação e generosidade; por ressaltar a importância da fotografia na pesquisa transdisciplinar da dança em interação com o audiovisual, no Grupo **PECDAN**/UFRJ.

Ao amigo e parceiro Professor Doutor da UFRJ Roberto Eizemberg: o meu carinho, respeito, admiração e gratidão, pela disponibilidade, dedicação e generosidade ao emprestar a sua competência profissional na edição de todo o material audiovisual que compõe o presente trabalho.

Ao amigo e parceiro de trabalho Tiago Primo: o meu carinho, respeito, admiração e gratidão, pela disponibilidade, dedicação e generosidade ao emprestar a sua competência profissional na programação visual do presente trabalho.

Aos Professores Doutores da UNICAMP Renato Ferracini, Veronica Fabrinini e Ernesto Boccara e aos Professores Doutores da UFRJ, Tatiana Damasceno e Marcus Vinícius Almeida, o meu carinho, respeito, admiração e gratidão, pela disponibilidade, dedicação e atenção a mim dedicadas durante o doutorado.

Ao professor da UFRJ Frank Wilson Roberto, o meu carinho, respeito, admiração e gratidão; por ter encontrado nele um grande amigo e parceiro de trabalho.

Aos professores, funcionários e alunos do Núcleo de Ensino, Pesquisa e Criação em Dança da UFRJ, o meu respeito, carinho e gratidão; pela generosidade e apoio durante todo o percurso do doutorado.

A Família Losada Tourinho: Severo, Regininha, Mirtiz e Júlia, o meu amor, respeito, admiração e gratidão; pela disponibilidade, carinho, escuta, dedicação, conselhos e amizade, em toda a trajetória do trabalho. À Regininha, em especial, por me oportunizar um aprendizado importante sobre o exercício da maternidade e por ter encontrado nela uma amiga que me ensina a cultivar e compartilhar a integridade;

Ao casal Moyses Elias e Maria Emília Tormena Elias, o meu carinho, respeito, admiração e gratidão; pela disponibilidade, afeição, dedicação, conselhos, amizade e apoio, fundamentais, durante toda a trajetória do doutorado.

A decana do Centro de Ciências da Saúde Professora Maria Fernanda Quintela, sua Superintendente Professora Anaize Borges e ao Pró-reitor de Finanças da UFRJ, Carlos Rangel e equipe, o meu carinho, respeito, carinho e gratidão; pela disponibilidade, generosidade e apoio durante o processo de finalização do doutoramento.

Aos funcionários da Secretaria Acadêmica dos Cursos de Graduação em Dança da UFRJ Ismar Gandra, Douglas Nascimento, Marcos Pacheco, João Mors, Gilberto Sepulla, Daniele Pereira, o meu carinho, respeito, admiração e gratidão; pela disponibilidade, carinho, escuta, dedicação e auxílio técnico, em toda a trajetória do trabalho.

Aos amigos do doutorado Alexandre Ferreira, Ana Carolina Mundim, Dora Andrade, Flavio Campos e Karina Almeida, o meu respeito, admiração e gratidão, pelos conselhos e amizade.

Ao meu amigo e zelador Babalorixá José Carlos d'Oxóssi (*in memorian*), o meu amor, respeito, admiração e gratidão; por ter desencadeado a minha trajetória no Candomblé de modo heterodoxo, o que me despertou o interesse pela aquisição do conhecimento sobre os orixás, pombagiras e exus em conexão com o cotidiano contemporâneo, para além do status do terreiro.

A minha hoje amiga e zeladora Iyalorixá Márcia d'Logunedé, o meu amor, respeito, admiração e gratidão; por me incitar o aprendizado sobre a potência dos orixás, pombagiras e exus na vida diária do ser humano e, sobretudo sobre a importância de eu conferir confiabilidade e credibilidade a Pombagira minha guia e protetora espiritual; pela disponibilidade, carinho e apoio tão importantes durante o processo deste trabalho.

A minha tia e madrinha Cacilda, o meu amor, respeito, admiração e gratidão; por me ensinar a amar e a doar sem esperar retornos.

A minha filha Giovanna, a maior dádiva concedida pelo Criador, luz que me conduz na busca pelas escolhas acertadas e atitudes elevadas; todo o meu amor e tudo mais que eu puder lhe dar de melhor; por me ensinar a amar sem medos, restrições e medidas.

Ao meu grande amigo e parceiro Gilson da Costa, o meu amor, respeito, admiração e gratidão; por me oportunizar um aprendizado importante sobre a determinação, a autoestima, a confiança e, sobretudo o valor de uma amizade íntegra, verdadeira e leal.

Ao meu irmão Marcio Gualter e família, pelo carinho e apoio tão importantes durante o processo deste trabalho.

As amigas, Maria Aparecida de Jesus, Neci Pereira e Cleuza de Souza, o meu amor, respeito, admiração e gratidão, pelos conselhos, amizade e apoio fundamentais durante o doutorado.

Aos Babalorixás Mozambi (Getulio Mota), Silmar d'Ossanhe, Jorge d'Oxossi, Luis Carlos d'Oxossi e as Comunidades de Terreiro Ile Ase Afro-brasileiro Oxóssi e Óxum, Ile Ase Enrilê Odé Inle, Ile Ase Odé Ibô Cofieran, Ase Ile Comunidade Afro Oguiã Ogunjá, Egbe Ile Omidewa Ase Igbolayo, Tenda Espírita Caboclo Sete Flechas Pai Benedito Beira Mar, pela disponibilidade, carinho e apoio fundamentais no processo deste trabalho.

“A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos dias de hoje: requer parar pra pensar, parar pra olhar, parar pra escutar, olhar e escutar mais devagar, sem pressa; parar pra sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, silenciar, cultivar a arte do encontro, ter paciência e dar-se tempo e espaço.”

Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 24)

ESTATUA DE D. MARIA MULAMBO



Foto: Bruno Morais

Para efeito de Introdução:

Histórico e Contextualização da Pesquisa

Mulher negra, filha e neta de boêmios e seresteiros cariocas, hoje, sou também professora, pesquisadora da Dança e como membro de uma família de negros brasileiros, na sua quinta geração de umbandistas¹, sou principalmente um corpo-lugar de memórias ancestrais onde os fatos registrados reconstróem uma visão do passado a partir das minhas experiências no presente, no cotidiano, afetando continuamente o meu modo de ser, ver e estar em variados Mundos: uma força invisível carregada de teias de afeto e valores sócio-político-culturais em mobilidade ininterrupta tornando-me um corpo-lugar pleno de rastros e histórias ouvidas e vividas, repletas de cantos e encantos.

A partir dessa clareza e para início de conversa, preciso ressaltar como sinto e experimento a dança, não apenas em meu corpo, mas no que sou eu - o *CorpoKatya*. Sou um corpo intrigado com os misteriosos e múltiplos fenômenos da vida e envolvido em sua complexidade. Assim, relaciono-me nos acontecimentos do dia a dia, em inúmeros dias, de lugar a lugar, em múltiplos lugares, tempo a tempo e em diversos tempos. Dias, lugares, tempos, acontecimentos... Movimento. Corpos em fruição modificando continuamente o meu entorno e sendo por ele modificada. Dessa forma gero potências e sou afetada por potências outras, Corpos outros.

Sob essa perspectiva, me reservo ao cuidado de não quantificar nem situar o Corpo em um, dois ou três Mundos. Se os acontecimentos são inesgotáveis, são também inesgotáveis os descobrimentos. Sendo assim, um Mundo apenas ou uma determinada quantidade de Mundos seria insuficiente para tamanha potencialidade de conexões e pluralidade de forças.

¹ Umbandistas são os chamados seguidores da Religião da **Umbanda**. Sua orientação espiritual ou doutrinação é feita pelos Guias - espíritos que têm sapiência e consciência da natureza humana e os atributos para que essa humanidade possa evoluir e seguir por um caminho melhor. Os guias se manifestam nos médiuns, sendo a prática da incorporação a matriz do trabalho deles - ato pelo qual uma pessoa médium, inconsciente, consciente ou semi-consciente, permite que espíritos falem através de seu corpo físico e mental. Os guias possuem diversos arquétipos. Cada arquétipo está ligado a uma determinada Linha Espiritual. Como exemplos desses arquétipos, podemos citar: Pretos-velhos; Caboclos; Baianos; Marinheiros; Cangaceiros; Boiadeiros; Crianças; Exus e Pombagiras, entre outros. (NETO, 1993; FARELI, 2006).

Sou, portanto, o *CorpoKatya* acontecendo, descobrindo-me a cada relação, em congruências de Mundos que originam novos Mundos, prosseguindo em um processo que é ininterrupto. Neste grande rizoma, é com o *CorpoGiovanna* (minha filha) que me redescubro *CorpoKatyaGiovanna*. E assim por diante, nas inter-relações comigo mesma, com os meus vizinhos, colegas, amigos, familiares. Sempre em processo de descobrimentos me sinto potência capaz de originar potências e ser afetada por outras potências.

Todas essas possibilidades de inter-relações coincidem durante os acontecimentos que descobrem novos Mundos. O Corpo nosso de cada dia se constitui imerso na experiência de se tornar relação, conexão, trânsito descontínuo e não linear. Somos, portanto Corpos acontecendo nas experiências em curso. Assim nos revelamos a todo instante, em todo momento, afirmando que a experiência da vida é a experiência vivida.

Sob o entendimento de que cada acontecimento é um descobrimento que por sua vez gera um fenômeno, quero pensar fenômeno conforme os gregos: os *phainómena*; palavra oriunda de *phaínesthai*, que significa “por-se a brilhar, aparecer em seu brilho”. Com base nesse pensamento, podemos afirmar que descobrir significa desvelar o que estava oculto. O descobrimento é, portanto, uma aparição, um mostrar-se, tornar-se visível, isto é, aparecer no nível relacional.

Nessa mesma direção de entendimento, Gilvan Fogel (2007) afirma que *ver* é a própria concretização do afeto que é também um acontecimento, um descobrimento, quer dizer, força, energia que gera energia. Portanto, *ver* é tornar luminoso, iluminar-se, fazer-se visível do próprio afeto.

É possível perceber neste argumento um *modus* poético, se entendermos a Poética como acontecimento, experiência, teia de descobrimentos. Ressalto aí, um ponto de convergência entre Poética e Corpo, uma vez que ambos são entendidos como fenômeno que se dá no decurso da experiência, do trânsito. Sob essa ótica, assinalo o Corpo Poético como uma rede de descobrimentos, passagens e, portanto, acontecimento, devendo então tornar-se um *ver*, significar uma aparição, um descobrir-se. Se a dança, como a vida, prescinde do corpo em poesia, o Corpo é

poético-dançante ao tornar-se visível como força em volição, fruição, acontecimento, transitando pelo universo onírico das poesias corporais, prolongando-se continuamente.

É certo que o corpo humano também é fisicidade organizada em ossos, músculos, articulações e aparelhos que regulam as funções vitais (temperatura, pulso, respiração e pressão arterial) e, essa fisicidade por sua vez, também é Corpo enquanto relação, conexão. Nesse sentido, a fisicidade é potência e, sendo assim, também é potencialmente prolongada.

Para um melhor entendimento do debate de Corpo ora proposto, chamo essa fisicidade de prolongamento narrativo motor, trânsito pelo qual, as informações captadas e reapropriadas, em seqüências harmônicas de movimentos traçadas no espaço-ambiente em um determinado tempo e construção se prolongam alcançando as formas simbólicas. Sendo assim, o prolongamento narrativo motor, que também é Corpo, uma vez prolongado, é o próprio Corpo poético-dançante que é sempre prolongamento. Portanto, na presente pesquisa, Corpo narrativo-motor e Corpo poético-dançante não estão separados. Como prolongamentos um do outro, eles são um único corpo.

Essa relação entre os prolongamentos narrativo-motor e poético-dançante pode ser contemplada pela Técnica que vige e vigora no âmbito onde se dá o desencobrimento. A técnica como forma de desencobrimento não é fabricação de objetos. A (pro)dução conduz do encobrimento para o desencobrimento.

É preciso ressaltar que a Técnica só se dá no sentido próprio de uma (pro)dução, enquanto e na medida em que alguma coisa encoberta chega ao des-encobrir-se. A técnica (des)encobre o que não alcança se produzir a si mesmo. Nesse sentido a técnica se propõe, ora em um, ora em outro perfil e caminha junto com os desencobrimientos, no processo criador (FOGEL, 2007).

Nesse caso, prefiro clamar pela coerência e afirmar que Técnica acompanha o Corpo poético-dançante como sendo um agente do acontecimento, da experimentação. Sob essa perspectiva, também a Técnica pode ser entendida como experiência em curso, tornando luminosas as passagens e luminosos os Corpos em trânsito, assim como a própria transitoriedade, frente às forças em circulação.

Não tenho a pretensão de dar conta dos Mundos pelos quais transitamos e somos transitáveis. Somente busco elucidar o modo *CorpoKatya* de ver e habitar Mundos e deixar-se ver e habitar por eles, para explicar as aproximações que estabeleço entre minhas expectativas de Corpo e outras perspectivas para alcançar um Corpo poético-dançante em trânsito condutor do meu trabalho.

Todas essas compreensões são minhas conquistas passeando por entre vários Mundos, vivendo inquietações e que, em última instância perseguem o processo da minha formação – *CorpoKatya*. São experiências valorosas de mulher, filha, neta, irmã, amiga, mãe, tia, vizinha, prima, sobrinha, madrinha, afilhada, aluna, professora, bailarina, coreógrafa, gestora, umbandista/candomblecista, produtora cultural, enfim...

Em todas elas existe de fato um corpo que vem superando a rigidez da matéria tão cheia de limitações e finitudes. Esse corpo, em um determinado momento passou a existir e agora habita o mundo das opiniões, da fisicalidade, desconstruindo os contornos, que dão ao movimento uma falsa idéia de “pronto e acabado”. Em meio a essas inquietações, surgiu uma nova questão que me angustiou, conduzindo-me ao doutorado. Será que esse corpo consegue co-habitar múltiplos espaços em diferentes temporalidades?

Somada as inquietações, essa questão passou a compor o universo *CorpoKatya*, que processa majoritariamente, vivências e convivências distantes dos palcos, das salas de aulas convencionais e dos cargos administrativos. É uma corporalidade impregnada de traços gestuais herdados nos terreiros de Umbanda, onde nasci e cresci dançando e testemunhando outros corpos dançando as danças dos pretos velhos, os sambas de caboclo, as danças de exu e pombagira. Passei a minha infância e adolescência, sentindo no meu corpo e vendo no corpo do outro, esses personagens/entidades trazendo gestualidades carregadas de significados.

Há pouco mais de duas décadas passei a conviver também na rotina de um barracão de Candomblé² no Rio de Janeiro, onde tenho vivido experiências de corpo, dançando as danças dos orixás, sendo afetada por essas potências.

Sou assim, acrescida de uma mistura de umbandista e candomblecista, de modo que a combinação entre experiência prática e inspiração mística em doses acentuadas intervém incisivamente na minha corporeidade, em processo continuado de formação e, conseqüentemente, nos caminhos que percorro da criação artística.

Vivo deste modo, a experiência de ser e estar em variados Mundos, em múltiplos Universos simbólicos. Este é o *CorpoKatya*, co-habitante e co-habitável em busca, a caminho, seguindo, experimentando... Entendo estes Mundos como conjuntos complexos de variações possíveis inesgotáveis na multiplicidade de acontecimentos que evocam cada qual uma eclosão do que se deixa mostrar descobrindo novos mundos.

Um acontecimento aos nove anos de idade incitou esse meu entendimento sobre o *CorpoKatya*. Ao som dos atabaques, cantos e encantamentos inseridos na convivência familiar, vivi, em uma celebração de Umbanda, uma experiência até então para mim desconhecida. Pela primeira vez me senti estranha aos padrões de formas e movimentos que eu assumia na minha rotina. Meu próprio eixo corporal deslocava-se, provocando desequilíbrios, com movimentos descoordenados.

Foi quando passei a conhecer a energia Maria Mulambo, uma Pombagira com grande potencial feminino de insuperável poder e influência sobre o mundo dos vivos. Cultuadas na Umbanda, as pombagiras são protetoras das mulheres e usualmente comparadas às prostitutas. Por essa razão são marginalizadas em um mundo onde impera o ponto de vista masculino.

² A **Religião dos Orixás**, mais conhecida no Brasil como **Candomblé**, tem por base a alma (alma) da Natureza, sendo, portanto, chamada de **anímica**. Nela, são cultuados os Orixás, Voduns, Nkisis, dependendo da nação. Sendo de origem africana, totêmica e familiar, é uma das religiões afro-brasileiras praticadas principalmente no Brasil, pelo chamado povo do santo, mas também em outros países, tais como Uruguai, Argentina, Venezuela, Colômbia, Panamá, México, Alemanha, Itália, Portugal e Espanha. Os sacerdotes africanos que vieram para o Brasil como escravos, entre 1549 e 1888, buscaram de uma forma ou de outra preservar a prática das suas religiões em terras brasileiras (VALLADARES, 1999).

A figura da Pombagira é municiada de uma carga simbólica que subverte a relação de submissão rebelando-se contra a dominação masculina. Seu comportamento, gestos, posturas revelam uma mulher sem pudor e preconceitos, sobretudo ao assumir a sua sexualidade. É, portanto, constantemente associada à magia sexual (PIMENTEL, 2010).

Muito séria Maria Mulambo é uma pombagira cuidadora da família, mas ao mesmo tempo, também protege os casos amorosos não convencionados socialmente. Suas risadas são para edificar a sua presença, principalmente quando chega (incorpora) e quando vai embora (desincorpora). É observadora e de trabalho, porém fala muito pouco. Gosta de dançar, fumar cigarro de filtro amarelo e bebe Martini doce.

Conheci Maria Mulambo aproximando-se do meu espaço corporal, quando me senti prolongada, ou seja, o *CorpoKatya* prolongado, prolongando-se, redimensionando suas dinâmicas de movimento. Logo percebi o quanto essa energia ao se aproximar, modificava o meu eixo, projetando-o para fora do meu centro de gravidade, o que conseqüentemente alterava sobremaneira as relações corpo-movimento-espaco-tempo. Foi a partir dessas vivências no campo do sagrado que intuí aproximações entre o corpo poético-dançante, o prolongamento narrativo motor e as simbologias da pombagira expressas em suas danças e lendas.

Já não me satisfazia compreender e estudar a expressão e a poética do corpo, mas me interessava cada vez mais os mistérios de um corpo virtual e sagrado. A questão passou a ser: Qual a imagem que podemos produzir para esse fenômeno da semi-ausência do corpo ou sua dupla presença? Tal percepção inaugurou a minha pesquisa de Mestrado que resultou na dissertação *O Corpo Coreográfico e os Movimentos Cinematográficos no Musical Roberta* defendida no ano 2003³.

Desde então, passei a refletir e pesquisar, de modo mais persistente, sobre as possíveis interações da dança com o audiovisual e o cinema, como professora responsável da disciplina *Cinema e Dança A*, obrigatória dos Cursos de Graduação em Dança da UFRJ. De 2003 a 2008, trabalhei com a colaboração de um professor da área de Cinema e Vídeo.

³ GUALTER, Katya Souza. **O Corpo Coreográfico e os Movimentos Cinematográficos no Musical Roberta**. Rio de Janeiro: Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde (Laboratório de Vídeo Educativo) do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

A partir de 2009 venho trabalhando com a colaboração do Grupo *PECDAN* (*PE*squisa em *C*inema e *DAN*ça)/UFRJ⁴. O objetivo é promover estudos e debates sobre concepções de corpo e movimento, a partir de um campo conceitual onde a dança e o audiovisual/cinema constroem uma interdisciplinaridade.

Nesse contexto, busquei na dialogia dança e audiovisual, um entendimento de corpo e movimento, que podem se converter em poesias a luz dos mitos de *Oxumaré*, orixá de origem africana. Sob essa perspectiva, lancei-me em uma primeira experiência fílmica intitulada *MaréMaré* (Gualter&Nunes, Brasil, 2008, ficção, 14min), que apresenta um corpo em trânsito inspirado nos mitos do orixá acima mencionado.

Ao concluir *MaréMaré*, percebi que, a investigação do corpo poético-dançante se inseria em uma pesquisa muito maior e, portanto, não se esgotava naquele filme. Prossegui então na investigação, tomada pelo desejo de aproximar os mitos dos orixás e outras energias/entidades do sagrado ao homem urbano contemporâneo a partir da construção de distintas corporalidades em permanente trânsito (GUALTER, 2010).

Pelas aproximações com as minhas experiências vividas no universo do sagrado, conforme já relatado nesta introdução, entendi e elegi a Pombagira como inspiração para a pesquisa deste corpo urbano em trânsito que aspiro – um corpo brasileiro contemporâneo pleno de seiva feminina, abarrotado de uma força vigorosa que está em nós e entre nós, na cidade, onde vivemos, nas ruas que atravessamos, nas esquinas por onde passamos. Seiva feminina que torna esse corpo disponível, aberto ao “recebimento de forças, que estão dentro do próprio indivíduo e para além dele próprio”, em estado permanente de prontidão (RODRIGUES, 1997, p. 31).

Como já mencionei anteriormente, o Corpo é poético-dançante ao tornar-se visível como força em volição, fruição, acontecimento transitando pelo universo onírico das poesias corporais. O Corpo poético-dançante é, pois, em si mesmo, prolongado e prolongamento e, continua assim, sempre, se prolongando... (GUALTER, 2010).

⁴ O Grupo *PECDAN* (*PE*squisa em *C*inema e *DAN*ça)/UFRJ foi fundado em 2007, a partir da iniciativa e interesse de professores, alunos e técnicos-administrativos da Escola de Educação Física da UFRJ, principalmente, do Curso de Bacharelado em Dança, em investir na produção periódica de ensaios audiovisuais, onde a dança e o audiovisual dividem entre si o espaço da criação artística e da produção de conhecimento.

Por essas razões, no Doutorado, a partir das experiências de *MaréMaré*, me inspirei nas simbologias da Pombagira, partindo da seguinte hipótese: Existe uma dançaudiovisual capaz de promover uma perspectiva integrada de corpo, isto é, o corpo narrativo motor e o corpo poético-dançante como sendo prolongamentos entre si e para além deles mesmos. Desse modo a dança e o audiovisual constituem uma só aparição, tornando-se uma única luminosa força, na qual sobrevivem a dança e o audiovisual.

O objetivo foi investigar a potencialidade da dançaudiovisual de promover o corpo poético-dançante-virtual, tomando como entusiasmo criador as simbologias da Pombagira. O campo de observação foi o próprio processo de criação do ensaio audiovisual intitulado *Senhora da Encruzilhada* (Gualter, Brasil, ficção, 18min) finalizado no ano 2012.

Tratou-se, portanto de uma pesquisa experimental motivada pelas seguintes questões: Qual é a característica de um processo de produção dialógico da dança com o audiovisual? Quais os princípios norteadores de um processo de produção dialógico da dança com audiovisual? Na experiência do diálogo da dança com o audiovisual existe um potencial poético-dançante para um corpo?

Para perseguir estas questões e criar as bases da minha fundamentação, foi importante a leitura e a contribuição principalmente dos seguintes teóricos, entre outros: Gilles Deleuze, Henri Bergson, José Gil, Arlindo Machado, Zeca Ligiero, Jorge Larrosa Bondía, Leonel Brum, Joseph Campbell, Helenita Sá Earp, Graziela Rodrigues, Stefania Capone, Murray Schafer.

Busco no filósofo francês Gilles Deleuze, um entendimento sobre o movimento no cinema e na dança, a partir da sua proposição quanto a uma reeducação do olhar no cinema, à luz dos conceitos filosóficos formulados por Henri Bergson sobre o movimento, a duração e a imagem.

No filósofo português José Gil, busco alguns dos seus pensamentos sobre os fundamentos ontológicos da dança, principalmente, o Corpo, explicitados em seu livro "Movimento Total. O Corpo e a Dança", abrindo novas possibilidades de reflexão sobre a dança e sua expressão.

Trago Arlindo Machado, Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Universidade de São Paulo, para procurar entender melhor o universo das imagens produzidas através do vídeo, uma vez que seu campo de pesquisas abrange as chamadas "imagens técnicas", ou seja, o universo das imagens produzidas através de mediações tecnológicas diversas, tais como a fotografia, o cinema, o vídeo e as atuais mídias digitais e telemáticas.

Escritor, artista plástico, diretor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO - Linha de pesquisa: Estudos da performance e discursos do corpo e da imagem, Zeca Ligiéro me ajuda a conhecer melhor a Pombagira e o seu espaço religioso de manifestação - a Umbanda, bem como a sua origem e inserção na tradição espiritual do Brasil.

Como a pesquisa é de caráter experimental, isto é, se desenvolve a partir das experiências vividas no campo da experimentação, busco em Jorge Larrosa Bondía, Doutor em Educação e Professor de Filosofia da Educação da Universidade de Barcelona/Espanha, uma compreensão sobre a experiência como sendo o que se passa e nos acontece, nos toca, nos afeta e nos modifica e não apenas o que se passa, mas não acontece não nos transforma.

Recorro a Graziela Rodrigues, Professora Doutora do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UNICAMP, por reconhecer na sua pesquisa, congruências com o presente trabalho, quando no desenvolvimento de um método para a criação em dança, no processo de formação do bailarino-pesquisador-intérprete, a pesquisadora se baseia em fundamentos de um corpo brasileiro, tomando como um dos seus principais campos de referência, os rituais da Umbanda, mais precisamente as giras de exu e pombagira.

Stefania Capone é Professora da Universidade de Paris X. Viveu dez anos no Brasil pesquisando as religiões de origem afro-americana e posteriormente passou a estudar a disseminação dessas religiões nos Estados Unidos e Europa. O conjunto de sua obra traz contribuições insígnies e extraordinariamente esclarecedoras sobre a formação do Candomblé no Brasil, hoje, sob o domínio e imposição de uma multiplicidade de caminhos religiosos oriundos do encontro, neste país, dos cultos de

origem puramente africana com os cultos da Umbanda surgidos no Brasil da década de 1920.

Joseph John Campbell, estudioso norte-americano de mitologia e religião comparada, afirma que os mitos passados nos ajudam a compreender o presente e a nós mesmos. Me apoio em Campbell para entender mito como uma espécie de núcleo que não se esgota, pois se perpetua de geração em geração. Para Campbell, mito é atualizado no momento presente, porque se relaciona ao experimento, ao “fazer a experiência”, uma vez que tudo se ressignifica para acompanhar a dinâmica mutável do universo.

Leonel Borges Brum é Professor Doutor dos cursos de dança (Licenciatura e Bacharelado) do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará - ICA/UFC. É curador do primeiro festival na interface vídeo e dança realizado no Brasil denominado *dança em foco* - Festival Internacional de Vídeo&Dança. Ele e Paulo Caldas são os precursores do mapeamento da videodança neste país. Junto com Regina Levy e Eduardo Bonito, Leonel Brum e Paulo Caldas compõem o grupo de organizadores da, até o momento, única coletânea de artigos sobre videodança no Brasil, publicada a sua quinta edição em 2012. Recorro a Leonel Brum, Paulo Caldas e outros autores como Carolina Natal e Beatriz Cerbino, para enriquecer considerações que farei mais adiante no terceiro capítulo acerca de aproximações entre a videodança e o presente trabalho.

Helenita Sá Earp, autora da Teoria *Fundamentos da Dança*, também estará fundamentando a nossa pesquisa. É Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua pesquisa vem sendo desenvolvida há 74 anos no Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física da universidade citada. Ao longo desse período, o trabalho tem se constituído em uma referência, para a qualificação de profissionais bailarinos, coreógrafos e professores de dança da UFRJ e outras instituições de ensino no Brasil. Constitui também um dos eixos norteadores da organização das disciplinas da área da dança dos programas de graduação em dança e educação física da UFRJ. Em sua Teoria, Earp propõe o estudo dos parâmetros da dança (movimento, espaço, forma, dinâmica e tempo), a partir de três vértices, a saber, Técnica, Fundamentos e Laboratórios. Para cada possibilidade de movimento

experimentada, são identificados os pontos fundamentais de execução. Estes pontos diferem de uma descoberta para outra e sendo assim, não podem ser decorados, como sendo receituários, porém, compreendidos pelos princípios norteadores que os promoveram. Com isso, desenvolve-se uma concepção aberta de Técnica enquanto domínio do movimento, vinculado a constantes experiências do fazer.

No compositor, escritor, educador musical e ambientalista canadense Murray Schafer busquei o conceito de paisagem sonora/soundscape que norteou a criação da banda sonora de *Senhora da Encruzilhada*. Schafer é conhecido por seu projeto *Soundscape Mundial* voltado para a produção de ambientes acústicos e seus efeitos no ser humano. Em linhas gerais, ambiente acústico se refere à produção de sons que remetem ao cotidiano, como parte da vida, isto é, sons que remetem as experiências vividas no dia a dia que mobilizam teias de afetos.

O Corpus do Trabalho vem apresentado em três capítulos.

O primeiro que se intitula CORPO, MITO, IMAGEM-MOVIMENTO, aponta a hipótese e se dedica também a apresentar e discutir os conceitos de corpo, mito e imagem-movimento que serão desenvolvidos durante todo o argumento do trabalho. Concentra também as questões e relações que se estabelecem entre a Dança, o Audiovisual e a Pombagira.

O segundo capítulo, nomeado PERCURSOS EM CURSO contém todo o relato das experiências observadas, isto é, os PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.

O terceiro e último capítulo SENHORA DA ENCRUZILHADA - POR UMA DANÇA AUDIOVISUAL discorre sobre a verificação da hipótese e prospecções. Finalmente seguem as REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS e os ANEXOS.

1º Capítulo: CORPO, MITO, IMAGEM-MOVIMENTO

Estabeleço aqui, neste item, as inter-relações entre Corpo, Mito e Imagem-movimento, como sendo um espaço da memória ancestral latente em cada indivíduo gerando fluxos de sensações e acontecimentos, vendo esse indivíduo enquanto conexão, relação. Observo o Corpo como experiência em curso; Mito como tudo aquilo que somos capazes de conhecer e experimentar interiormente; Imagem-movimento como possibilidade de reconstituir o movimento e a relação espaço-temporal no diálogo da dança com o audiovisual.

1.1 Do Mito ao Corpo poético-dançante

A minha premissa é que as simbologias da Pombogira e seu correspondente masculino *Exu* trazem uma corporalidade em trânsito, que se desloca permanentemente, onde predominam os sentidos e a energia do movimento que não pára de mudar, propagando-se e ganhando uma projeção de mundo. Orientando-me nas pesquisas de Nei Lopes (2005), dentre outros, tomo como referência de corpo os mitos e simbologias da Pombagira, pressupondo-a como condutora dessa investigação. Segundo Campbell (2005, p. 5, 6):

Mitos referem-se à experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de tal maneira que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. É disso que se trata, afinal, e é o que essas pistas nos ajudam a procurar, dentro de nós mesmos (...) Aquilo que somos capazes de conhecer e experimentar interiormente (...) Experiência de vida. A mente se ocupa do sentido... O mito ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência.

Se a experiência de estar vivo ressoa no processo de interiorização de cada ser humano e se os mitos são caminhos para a potencialização da espiritualidade humana, podemos dizer que, para o autor, mitos são metáforas daquilo que repousa por trás do mundo visível. Reginaldo Prandi (2001, p. 24, 32) parece aproximar-se de Campbell quando discorre sobre os mitos, ao analisar a associação cultural da Religião dos Orixás com a palavra escrita. Ele afirma que, no Brasil:

(...) os mitos dos orixás falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Cada orixá do Candomblé possui um conjunto de mitos e cada mito traz no seu enredo mais de um orixá. (...) os mitos justificam papéis e atributos dos orixás. Explicam a ocorrência de fatos do dia-a-dia e legitimam as práticas rituais, desde as fórmulas iniciáticas, oraculares⁵ e sacrificiais até as coreografias das danças sagradas, definindo cores, objetos, etc. A associação a algum desses aspectos é que dá vida ao mito, é sua prova de sentido.

Se “os mitos explicam a ocorrência dos fatos”, sem o fato não há explicação acerca do fato; sem a experiência não há o sentido da experiência, e sendo assim, o mito perde a sua função de “colocar a mente em contato com a experiência”. Logo, os mitos “vivem” na medida em que os fatos são construídos, isto é, durante os acontecimentos, na experiência em curso. Observamos então uma comunhão de idéias entre Campbell e Prandi. Ambos vão afirmar que o mito ganha vitalidade e significado quando se reverte na experimentação, no vivido. Sob essa perspectiva, assinalamos aproximações entre o corpo poético-dançante e a vivência do mito.

Pradier (1999, p.25) nos elucida que o corpo dançante é uma confluência de forças, uma fruição extraordinariamente complexa, onde pensamento e ação são únicos, compondo um todo integrado, e que a imparidade distingue, individualiza qualquer acontecimento relativo a cada um de nós. Corroborando com essa elucidação, o autor afirma ainda que: “O corpo dançante é um corpo pensante. A vida deve ser entendida nas dimensões complementares, carnis e espirituais. O espaço da consciência não está fora do corpo”.

Se no corpo dançante pensamento e ação são únicos, compondo um todo integrado, cada situação vivida é em si singular, para cada um, ou seja, para cada Corpo. Durante o “fazendo a experiência”, estamos vivendo o novo, o desconhecido, o inusitado, o inesperado. Estamos acontecendo, estamos fazendo a experiência de estar vivos, estamos vivendo e, portanto somos acontecimento.

Ao discorrer sobre o Corpo dançante, Earp (apud MOTTA, 2006) comunga com Pradier (1999) ao assegurar que o Corpo dançante é construído no decurso das experimentações em que cada indivíduo, imerso em contínuas descobertas, estabelece o seu próprio repertório de ações corporais, trazendo consigo uma carga de informações valiosas e experiências acumuladas ao longo da sua trajetória de vida, prolongando-se continuamente a cada relação em si mesmo e para além de si mesmo, isto é, consigo mesmo, com os outros, com o Mundo.

José Gil (2005) vai ao encontro de Earp e Pradier quando explicita ainda que, Corpo é interatuação do tempo, do espaço e do movimento e, que o Corpo na Dança não é distinto/fragmentado do Corpo no cotidiano. Como no cotidiano, o Corpo na Dança é potência atravessada por forças, que geram potências ulteriores. Essa perspectiva confluyente atribui ao Corpo características de provisoriedade e variabilidade, marcantes, na contemporaneidade. O Corpo nosso de cada dia, “em trânsito” dia após dia vem se tornando cada vez mais mutável, transitório, imerso na experiência de ser relação, conexão, trânsito contínuo.

Com isso, os autores supracitados corroboram a idéia de Corpo já anunciada anteriormente. Somos corpos acontecendo nas experiências em curso, a todo instante, em todo momento, o que nos leva a inferência de que Corpo é experiência de vida, experiência vivida.

Nessa mesma direção de entendimento, Calfa (2009, p.96) discute Corpo Poético ressaltando que:

(...) o habitar no corpo funde-se no poético quando a poesia traz o homem para a terra, trazendo-o assim para um habitar. Então, o corpo como habitar do homem deve ser poesia; habitar construído de um sentido próprio a partir do seu vigor essencial, a presença, trazendo no gesto a ação essencial de revolver-se, transformar-se continuamente, revigorar-se.

Sob essa ótica, posso dizer que o Corpo se revela como *habitar* poético, quando se modifica continuamente, sem perder a sua essência, o “seu vigor essencial”. Logo, penso sobre a construção do Corpo poético-dançante na transcorrência das experimentações, onde este Corpo se fortalece na medida em que revigora a sua particularidade, as suas possibilidades de articulação de ser e estar no Mundo.

Se o mito “vive” na medida em que criamos e experimentamos situações e fatos, podemos inferir que o lugar da experiência em curso é co-habitado tanto pelo mito quanto pelo Corpo poético-dançante. Nesse sentido, o mito pode ser capaz de reagrupar-se para a criação e recriação desse Corpo. Em outras palavras, o Corpo poético-dançante pode ser construído e

reconstruído, a partir de metáforas e analogias criadas com base nas características, simbologias e lendas do próprio mito, aqui em particular, da própria Pombagira.

Segundo Ligiero&Dandara (1998) e Capone (2009), parece que a Pombagira já estava presente na Macumba⁶ do Rio de Janeiro, nos anos 1930. O termo Pombagira é uma adaptação brasileira da palavra *MPAMBU NZILA* (literalmente encruzilhada), derivado do termo quicongo. Remete aos cultos a ancestrais femininos dedicados pelos povos bantos.

A Pombagira é guardiã que preserva certa dose de mistério. Mulher protetora, ela é vida onde se acha estar acabado, ela é libertação onde se acha estar aprisionado, ela é resgatadora onde se acha estar esquecido, ela é a diluição de energias descontroladas, ela é luz nas trevas, ela é guerreira e conselheira de escolhas coerentes. Traz uma noção dos valores éticos e morais sob outra lógica muito diferente da lógica que rege os padrões sociais hegemônicos do mundo dos homens onde convivemos (LOPES, 2005; MENDONÇA, 2011).

Com isso, observamos que a Pombagira é o contraponto. Ela subverte a ordem, a realidade posta, para provocar o estabelecimento de novas realidades, naturalmente, sob novas noções e vivências das relações do ser humano com a sua época, com o seu ritmo, com o seu movimento, isto é, com o seu tempo, com o seu espaço. Traz consigo a força da subversão indispensável aos processos de transformação e renovação, que não param de acontecer na vida do ser humano, no Mundo, no Cosmos, no Universo.

A Pombagira provoca então a mobilidade de pontos de vista. Em outras palavras, ela é mobilidade contínua das relações Corpo-movimento-espaço-tempo, podendo, desta forma, incitar a criação e recriação do Corpo poético-dançante, como sendo experiência em curso. No próximo sub-capítulo aprofundaremos um pouco mais essa convergência entre a Pombagira e o Corpo poético-dançante.

1.2 Do Corpo Poético-dançante a Pombagira

Como vimos, o Corpo poético-dançante pode ser construído e reconstruído ininterruptamente e, sendo assim, ele abre porosidades para a mobilidade imparável, com uma qualidade de presença extraordinária, porém transitória, uma vez que lidamos com a efemeridade, passagens, estados, situações provisórias. Estamos falando da gerundização dos acontecimentos, dos momentos em que os fatos estão se constituindo. Portanto, “em processo de...”. “Durante...”. “Enquanto...”.

Em consonância com esses conceitos, entendo Corpo poético-dançante como sendo o gerador, o criador, ação e reação, modificando o seu entorno e por ele sendo modificado. Penso este Corpo atuante em realidades inventadas, construídas por cada um de nós a partir de lógicas nada lineares que instauram a complexidade de ser e estar no e com o Mundo.

Trata-se do espaço que não é previamente dado, movimento que não é acabado, tempo que não é o somatório de instantes. É sob esse ponto de vista que o Corpo poético-dançante se reconstitui continuamente, criando estéticas que inauguram perspectivas e compõem poéticas. A título de uma maior clareza, reforço uma visão já colocada anteriormente: não há separação entre o corpo poético-dançante e o prolongamento narrativo motor, pois, este, uma vez prolongado, é o próprio Corpo poético-dançante que, a cada relação continua se prolongando, como sendo um *continuum*. No ser dançante, bem como no *habitar* poético, esse *continuum* faz com que não saibamos onde começa um e termina o outro. Eles co-existem, co-habitam, prolongam-se entre si e para além deles mesmos.

O Corpo poético-dançante é então uma rede de descobrimentos, passagens e, por conseguinte, acontecimento, devendo então tornar-se um *ver*, significar uma aparição, um descobrir-se. As práticas corporais específicas de dança na minha história de vida como um todo imprimiram experiências junto a Pombagira no *CorpoKatya*, o que, me levou a pensar sobre todo o processo laboratorial do filme *Senhora da Encruzilhada* a partir do binômio experiência/sentido, ou seja, experiência dotada de sentido.

Recorro a Larrosa (2002) para elucidar que pensar não é somente raciocinar, calcular, mas, é, sobretudo, dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. Fui imbuída desse pensar. Não quis buscar apenas o conhecimento sobre a Pombagira a partir do saber coisas, ou seja, do acúmulo de informações sobre as suas características em fontes externas as minhas vivências. Quis trabalhar a condução da Pombagira a partir do “saber da experiência”, do sentido, do que

vem me acontecendo, me tocando, me afetando, desde que passei a reconhecer a sua força.

Nessa perspectiva, busquei trazer a primeira Pombagira que eu conheci e até hoje a que conheço mais de perto. Em uma primeira análise, o que me instigou foi uma experiência que marcou e vem marcando a minha vida na relação entre a aproximação da Pombagira no *CorpoKatya* e, a retomada do *CorpoKatya*, após a vivência da aproximação. Esta aproximação e afastamento são denominados Incorporação e Desincorporação, respectivamente, abordadas por Graziela Rodrigues (2005), ao estudar a formação não fragmentada do bailarino, pesquisador, intérprete, a partir das manifestações das entidades em comunidades de terreiro, aqui, particularizadas, na Pombagira.

Para a autora (2005, p. 84), as pombagiras, como outras entidades, atuam sobre os corpos dos médiuns (integrantes da gira de Umbanda), através de um fluxo energético interativo, que provoca inicialmente um desequilíbrio desordenado. Aos poucos o corpo vai configurando uma nova forma distinta de sua roupagem cotidiana.

A Iyalorixá Márcia d'Logunedé (Márcia da Silva Pereira) descreveu em entrevista realizada no dia 9 de dezembro de 2013 na Comunidade de Terreiro Ilê Asé Afro-brasileiro Oxóssi e Óxum (bairro Realengo/RJ), a atitude corporal assumida pelo médium incorporado com a Pombagira Maria Mulambo da Estrada: ora as mãos nas cadeiras, ora uma mão na cintura suspendendo a barra da saia e a outra mão suspendendo a barra da saia por cima do ombro, ora a saia fica presa pelas axilas, de modo que as duas mãos ficam livres: uma pega a bebida e a outra o cigarro. Os pés são cravados no chão, com uma base firme, joelhos ligeiramente fletidos, com o peso do corpo sobre uma das pernas e a coluna torácica inclinada para o lado da perna de apoio. A cabeça está sempre acompanhando os movimentos circundantes do ambiente. Sempre mais pensativa e observadora do que falante, a Pombagira Maria Mulambo gosta de cantar, dançar e se desloca despojadamente, isto é, solta, sem tensões aparentes. Como enfatiza Rodrigues (2005, p. 82): “O corpo é reequilibrado e reorganizado, após desequilíbrios e descoordenações provocadas no ato da incorporação.”

Com a aproximação da Pombagira, sentidos e emoções me tomam. O *CorpoKatya* com seus movimentos lineares e previsíveis do dia a dia, formatados e enquadrados, adota, agora, novas atitudes corporais, sendo afetado por outra potência. O *CorpoKatya* ganha uma outra dimensão, uma nova extensão. Parece prolongar-se, sob o domínio da não-linearidade, da imprevisibilidade. Ao mesmo tempo a potência Maria Mulambo também vai ajustando-se em

certa medida aos meus padrões rotineiros de movimento.

Parece então que a Pombagira (potência) também se prolonga, o que torna essa relação de aproximação mais fluida, mais harmoniosa. O movimento (Corpo) é continuado para além do seu fim e aberto para aquém do seu começo, o que Jose Gil (2005, p. 15) denomina movimento dançado:

O movimento dançado compreende o infinito em todos os seus momentos. (...) O corpo do bailarino é transportado pelo movimento porque se insere nele, numa linha começada antes dele, antes do seu próprio movimento, e que se prolonga depois dele.

Essa aproximação é então, uma dança enigmática, onde o *CorpoKatya* prolongado é a Pombagira que prolongada é o *CorpoKatya*. Estamos falando de potências que, na relação, são afetadas e prolongam-se entre si e para além de si mesmas, gerando potências ulteriores e continuam prolongando-se a cada aproximação, a cada relação. Estamos lidando com uma experiência dotada de sentido que jamais se repete.

Segundo Larrosa (2002, p. 26), para tanto, é imprescindível a ex-posição do sujeito da experiência, isto é, expor-se e estar exposto, com tudo que isso tem de vulnerabilidade e risco. “Somente o sujeito da experiência está aberto a sua própria transformação.” Se o saber da experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana (o dia a dia), conforme fundamenta Larrosa (2002), posso afirmar que sou um sujeito da experiência, na medida em que se torna evidente a relação entre o modo como venho reagindo a Pombagira ao longo da minha vida e o modo como venho dando significado a ela.

Com a aproximação da Pombagira, o *CorpoKatya* ganha novos sentidos desconstruindo os contornos, dilatando-se contiguamente, nas relações que estabeleço comigo mesma, com os outros e com o Mundo. Destarte, a Pombagira transcende o lugar da personagem que convive na irrealidade e ganha corpo, significado, no mundo real do meu cotidiano. Entre Maria Mulambo/potência e o *CorpoKatya*/potência é deflagrado um encontro, na acepção de acontecimento. E, nesse sentido, o encontro gera uma confluência de forças, onde o Corpo ganha novas grandezas e continua assim, acontecendo.

Em outras palavras, ao tornar-se um espaço onde tem lugar os acontecimentos, os ininterruptos prolongamentos, que na verdade, também podem ser chamados de encontros, o Corpo ganha novas dimensões. Com efeito, na produção fílmica de *Senhora da Encruzilhada*, a Pombagira ultrapassou o lugar da figura notável, fictícia, distante, inatingível e passou a conduzir

o processo de criação artística, assumindo um compromisso fundamental com a pesquisa.

Ao *CorpoKatya* é somado mais uma, duas, um sem número de novas propriedades. Ele é modificado e modifica o seu entorno sob a interferência dessa força feminina – a Pombagira, que também é Relação, Conexão e como tal, um *continuum* em processo de desencobrimentos, originando potências e sendo afetada por potências outras, produzindo transformações. Rodrigues (2005, p. 84, p. 147) nos elucida quanto ao recebimento de uma força outra no próprio corpo:

A pessoa abre mão da sua auto-imagem para receber em seu corpo o que for preciso, necessário. (...) É preciso despir-se dos academicismos e pré-conceitos e concepções, destituir-se de sua armadura. O seu próprio movimento e o movimento do outro passam a ser vistos sob uma nova ótica: sem rótulos.

Com base em Rodrigues e sob a perspectiva onde o Corpo é o espaço onde tem lugar os acontecimentos, para interagir com a potência Pombagira enquanto *continuum* é preciso “desaprender” formas e movimentos habituais já conhecidos, para “ganhar” espaço em si mesmo, um “outro” espaço harmonizado com esse “desaprendizado”. É preciso viver a experiência da passagem entre o “ganhar” e o “perder”, a experiência do Corpo prolongado, do prolongamento que continua se prolongando ininterruptamente, indo ao encontro assim, do Corpo poético-dançante como sendo passagem, experiência, teia de desencobrimentos, como já vimos anteriormente.

Aprender a desaprender, aprender a esquecer, despir-se, vestir-se de nudez vai ao encontro do momento da incorporação e desincorporação em que Maria Mulambo se aproxima e se afasta de mim. Esta invisibilidade carregada de presença traz uma qualidade de comparecimento extraordinária, porque a experiência entra “por dentro” da minha pele, ou seja, penetra nas minhas entranhas. Cada aproximação é sempre um mergulho no desconhecido, na imprevisibilidade, no que não pode ser objetivado, no inusitado, portanto, no inesperado, no acontecimento que se dá no decurso, no “experimentando”, no “sentindo”, no “conhecendo”, no “acontecendo”.

Uma vez que, para interagir com a potência Pombagira enquanto *continuum* em processo de descobrimentos, é preciso “perder” condicionamentos, despir-se de rótulos e o Corpo poético-dançante é também um *continuum* desafiado a esquecer, descobrir, perder, desprender, desaprender para *ver* sem pré-concepções, pré-conceitos, condicionamentos, posso inferir que o *CorpoKatya* e a Pombagira são poéticos-dançantes na medida em que um confere ao outro, continuamente, novas dimensões, e prosseguem assim, prolongando-se entre si e para além deles mesmos. Em outras palavras, como diria José Gil (2005, p. 15) ao comentar sobre o movimento dançado “(...) não só continua para além do seu fim como se abre para aquém do seu começo.”

Estamos falando da relação *CorpoKatya*-Pombagira enquanto potências poéticas-dançantes na gerundização dos acontecimentos, gerando potências ulteriores nos momentos em que os fatos estão se constituindo. Portanto, “em processo de...”. “Durante...”. “Enquanto...” E, se é deste modo, assim como Mito e Corpo poético-dançante co-habitam o lugar da experiência em curso, tal como vimos no sub-capítulo anterior, a Pombagira também co-habita esse mesmo lugar, isto é, o lugar do decurso dos acontecimentos.

1.3 Da Pombagira a dialogia Dança e Audiovisual

Conforme mencionei no sub-capítulo anterior, a Pombagira, minha inspiração, assumiu um compromisso com a pesquisa de tal maneira que, passou a conduzir o processo de criação artística/fílmica, mais precisamente, o modo como o corpo foi apresentado na tela. A Pombagira orientou as minhas escolhas estéticas relacionadas aos modos de filmar (movimentos de câmera, enquadramento, angulação, duração do plano) e montar, isto é, proceder com a edição da imagem, também chamada de montagem, na busca de uma dialogia dança&audiovisual, realçando as modificações sofridas pelo Corpo no espaço com a intervenção da câmera.

Na elaboração do roteiro do filme, bem como nas etapas de filmagem e montagem, buscamos com a decupagem produzir uma integração do Corpo com a câmera para dar uma impressão de unidade e continuidade das cenas, que na realidade, foram constituídas por uma seqüência de planos com ângulos e composição variáveis.

Do ponto de vista da operação mecânica na câmera durante a filmagem, Plano é um desfile ininterrupto de imagens entre o ligar e o desligar a câmera e, o termo decupagem vem do francês *découpage*, de *découper* que significa recortar, decepar, dividir, interromper o fluxo, “parar” a imagem, operacionalmente é dar pausa, *pause*.

A decupagem técnica é a divisão do roteiro de um filme parte por parte, ou seja, plano a plano, seqüência por seqüência, segundo a narrativa que o diretor/autor da obra fílmica vislumbra construir com o todo (filme), a partir de uma associação das seqüências, isto é, dos modos de filmar e ordenar as imagens filmadas (montar). Conforme as escolhas dos movimentos da câmera, angulação, enquadramento, duração e a associação destes, as significações dos planos se movem (VANOYE & GOLIOT – LÉTÉ, 1994; AUMONT, 1994).

Na interação da dança com o vídeo e o cinema, a decupagem se refere a pensar as obras fílmicas, plano por plano, ligando e religando essas partes, compreendendo como elas se associam e "se tornam cúmplices" para fazer surgir novos movimentos resultantes da conjugação corpo-câmera (GUALTER, 2003).

Para Deleuze (1985), filósofo que também orienta os estudos sobre a linguagem cinematográfica, decupagem é muito mais do que dividir o roteiro de um filme, plano a plano. Da mesma forma, para ele, plano é muito mais do que um desfile ininterrupto de imagens entre o ato mecânico de ligar e desligar a câmera. Decupagem é a determinação do Plano. O Plano é intermediário entre o enquadramento de um conjunto na cena, sua duração, angulação e situação no espaço (plano fixo ou em movimento). Essas variáveis do Plano compõem todo o seu movimento considerado em duplo aspecto: translação das partes desse conjunto que se estende no espaço e ao mesmo tempo, mudança das partes que se transformam na duração.

No processo de edição, por exemplo, o plano pode ser encaixado em qualquer trecho da seqüência fílmica, o que vem a modificar o sentido do próprio plano (parte), bem como do trecho fílmico ou do filme (todo) em que se insere. Isso vai depender das escolhas do diretor nos momentos da Filmagem e da Montagem, conforme o pensamento, discurso ou história que ele pretende compor com a imagem. Melhor dizendo, as opções estéticas de filmar e montar no processo de criação fílmica não são gratuitas, aleatórias. Elas assumem compromisso estrito com modos de ver, sentir e viver o Mundo.

Sob esse entendimento o Plano é então, intermediário concreto entre um todo que apresenta mudança e um conjunto que tem partes e que não pára de se converter um no outro segundo as suas duas faces: partes e todo. O Plano é a imagem-movimento, o corte móvel de uma duração, reporta o movimento a um todo que muda. É a imagem-movimento que se confunde com a duração, isto é, com o “durante...”, o decurso e, sendo assim, não se reduz ao espaço percorrido, prolonga-se para além desse percurso (DELEUZE, 1985).

Nesse sentido, podemos inferir que o Plano sob uma perspectiva deleuziana é potência que gera potências ulteriores no momento em que está sendo realizado, operacionalizado, construído, bem como durante o processo de edição (após completada a etapa de filmagem), em que o Plano/imagem-movimento é uma força móvel, compondo com a ordenação das seqüências fílmicas, finalidades expressivas.

Já podemos observar aí, uma congruência entre o Plano/imagem-movimento, o Corpo poético-dançante e a Pombagira. O Plano como constante intermediário da conversão entre partes e todo da obra fílmica reporta o movimento a um todo que muda e não pára de mudar. Confunde-se assim, com a duração sob o domínio da mobilidade contínua. Evidencia-se, portanto que tal como o Corpo poético-dançante e a Pombagira, o Plano também se dá na gerundização dos acontecimentos, ou seja, “Em processo de...”. “Durante...”. “Enquanto...”.

Mesmo depois de finalizado o filme (montagem concluída), o Plano continua “acontecendo”, sob o domínio da mobilidade contínua, ou seja, o Plano continua se movendo. Nas exhibições do filme pronto, cada visionamento também é uma experiência nova sob o efeito da época e do ambiente (tempo e espaço) em que o filme está sendo exibido e, conseqüentemente, em que está inserido o espectador. Logo, cada experiência de visionamento é única.

Sob esse entendimento, novamente podemos constatar que, o Plano/imagem-movimento ocupa o lugar da experiência vivida no decurso dos acontecimentos, isto é, da experiência em curso, como o Corpo poético-dançante e a Pombagira. Com base nessa perspectiva conceitual procedi com a decupagem de *Senhora da Encruzilhada*, a partir também dos Laboratórios de Corpo, onde desempenhei a observação e apliquei práticas do Corpo poético-dançante sob um olhar fílmico, primeiro, sem a câmera, e posteriormente, com a câmera, buscando uma interação corpo-câmera, conforme mencionarei mais adiante na Metodologia.

Em seguida aos Laboratórios Corporais, elaborei o roteiro, realizei as locações/filmagens seguidas da montagem/edição. Nesta etapa (edição) demos preferência a montagem alternada e montagem invisível/clássica. Segundo Jacques Aumont (1994), Montagem é a organização dos planos e sons em uma seqüência temporal. A Montagem cria um sentido que nasce unicamente da relação entre os planos.

A montagem alternada mostra simultaneamente duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e de outra. Já a montagem invisível/clássica constrói uma continuidade. Mesmo com extrema fragmentação dos planos, a montagem invisível produz uma impressão de continuidade da cena. É um tipo de montagem que procura disfarçar os cortes, torná-los imperceptíveis, de modo que as mudanças de plano causam uma impressão de fluxo contínuo.

Como exemplo de montagem alternada em *Senhora da Encruzilhada*, podemos destacar os planos abertos em angulação lateral que mostram poucos carros passando por uma estrada de asfalto nas ruas com o som da respiração da Pombagira em alternância aos planos fechados que mostram de perto uma rosa no umbigo da Pombagira em movimento respiratório acompanhado do som de buzinas e roncões dos motores dos carros. Outro momento do filme semelhante a esse é quando um plano fixo em *plongée* (câmera alta) mostra de cima para baixo muitos carros passando por um cruzamento, parando e pessoas atravessando, com o som da respiração da Pombagira, sem mostrá-la dentro dos limites do quadro.

A imagem mostra carros e motocicletas passando pelas ruas com o som da respiração da Pombagira. Ela não aparece nos limites do quadro, porém compõe o espaço fílmico (“de dentro do filme”), enaltecido com o som da sua respiração conjugado aos carros em deslocamento. Similarmente, a imagem mostra uma rosa no abdômen da Pombagira em movimento respiratório com o som de buzinas, carros e motocicletas em deslocamento. Estes não aparecem nos limites do quadro, porém compõem o espaço fílmico (“de dentro do filme”) exaltado pela presença de sons característicos coadunados ao abdômen em movimento que aparece na tela.

O espaço “de dentro do filme” é denominado espaço diegético. Espaço diegético é o espaço onde se desenrola a estória compreendida como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. É derivado de diegese. Jacques Aumont (1994, p. 114) nos ajuda a compreender diegese, definindo-a da seguinte forma:

A *diégese* possui uma acepção mais ampla do que a narrativa (estória), que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso, é possível falar de universo (espaço) diegético, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem. A diegese cobre a história do filme e o universo fictício que a embasa.

Em *Senhora da Encruzilhada*, a diegese (espaço “de dentro do filme”) pode ser elucidada nos planos/imagens-movimento supracitados. Ainda que o corpo feminino não esteja visível nas cenas dos carros, nem os carros estejam visíveis dentro dos limites do quadro quando aparece uma rosa no abdômen, a relação entre os sons e as cenas da respiração da Pombagira e dos carros em deslocamento nas ruas destaca a Pombagira, bem como os carros e buzinas compondo o espaço diegético “de dentro do filme”, enfatizando a Pombagira como sendo vida pulsante a vida da Cidade.

A imagem ressalta ao mesmo tempo a presença da Pombagira nas ruas do tráfico diário, o trânsito da Pombagira por espaços e tempos para além do conjunto de elementos visíveis no quadro, suscitando múltiplas ambiências da Pombagira no cotidiano hoje, como sendo uma potência feminina presente nos homens, mulheres e espaços diversos. Neste caso, as seqüências dos planos/imagens-movimento evocam outras relações de espaço-temporais além daquelas que aparecem nos limites do quadro.

Não obstante, conforme mencionado anteriormente, nas exhibições do filme pronto, cada visionamento é uma experiência nova sob o efeito da época e do ambiente em que o filme está sendo exibido e, conseqüentemente, em que está inserido o espectador. Assim, todo o conjunto de fatos e ocorrências que estão se dando no entorno do momento da projeção do filme e o contexto espaço-temporal situado fora dos limites do quadro, do enquadramento interferem substancialmente na expressão, sentido do Plano. Todo esse conjunto que deriva um efeito sobre a finalidade expressiva do Plano fora dos limites do quadro, mas não se vê e nem se ouve dentro desse limites, Gilles Deleuze denomina extracampo (DELEUZE, 1985).

Graças ao extracampo, nas seqüências acima referidas, a montagem produz uma ligação dos planos de modo a pensarmos/imaginarmos a Pombagira transitando em outros cenários da vida além daqueles mostrados no filme. Nessas seqüências, somos incitados tanto pela diegese fílmica quanto pelo extracampo, a redimensionar as relações corpo-espaço-tempo-

imagem-movimento-som a partir da imagem da Pombagira inserida no cotidiano urbano. Mais adiante, no item 1.3.2 (As encruzilhadas, portais e outros cenários) comentarei mais sobre o extracampo em *Senhora da Encruzilhada*.

Como eu vislumbrava um filme para mobilizar os realizadores e espectadores, a pensarem sobre a Pombagira/potência feminina de modo não convencional, ou seja, misturada aos homens e mulheres comuns, atravessando fronteiras entre terreiro e sociedade, optei pela montagem conceitual eisensteiniana. Serguei Eisenstein (2002) foi um importante cineasta soviético relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa e ativista da Revolução Russa de 1917.

Para ele, a Montagem nasce da composição orgânica das imagens-movimento. Tanto o intervalo (a relação entre os planos) quanto o todo (o filme) adquirem um novo sentido, pois a duração dos planos imprime um ritmo as seqüências e conseqüentemente ao filme como um todo. O cineasta soviético prima pela Montagem como momento da reconstrução e releitura do real que expressa um discurso, um pensamento. Os efeitos são absorvidos enquanto ato criador em função da releitura da realidade.

Em virtude da montagem conceitual eisensteiniana, a edição/montagem de *Senhora da Encruzilhada* permitiu a abordagem da Pombagira fora de uma realidade posta, isto é, fora do *status* do terreiro, compondo o cotidiano urbano e ao mesmo tempo, questionando-o pela constante inversão do corpo no espaço, conforme veremos mais adiante quando comentarmos sobre “As encruzilhadas, portais e outros cenários”. Desta forma, a Montagem possibilitou uma reconstituição das relações corpo-imagem-movimento-tempo-espaço, a fim de convocar a inteligência dos realizadores e espectadores a pensarem acerca dessas relações, podendo assim, despertar ações exercendo sobre elas seu poder de transformação.

Vejam agora, de modo sucinto, como foram trabalhadas as cores, a rosa, as encruzilhadas e os portais em *Senhora da Encruzilhada*. As pombagiras têm em comum as cores vermelho e preto, mas também amarelo e raramente branco. Seus correspondentes masculinos, os exus, também adotam as mesmas cores.

Com base nos estudiosos Chevalier&Gheerbrant (1982), a cor amarela está literalmente ligada ao ouro que simboliza a luz sobre as riquezas da alma, para que possamos enxergá-las e usufruir delas com fartura e prosperidade ao longo da vida, no sentido da nobreza do espírito. Simbolicamente o preto e o branco são muito próximos, pois, ambos exprimem o estado de morte. A cor preta, oposta ao branco é seu igual em valor absoluto, pois segundo sua opacidade

ou seu brilho, torna-se a ausência ou a soma das cores, sua negação ou sua síntese.

O preto, como cor oposta a todas as cores (ausência de cor que não significa falta de presença e sim oposição) é associada às trevas primordiais, ao estado de morte concluído e invariante: o luto sem esperança. O branco exprime também o estado de morte, sendo que, como uma ausência destinada a ser preenchida, uma falta provisória, o branco se refere ao luto com esperança. Sendo assim, a cor preta exprime o estado de morte de uma maneira mais opressiva do que a cor branca (CHEVALIER&GHEERBRANT, 1982).

Em algumas comunidades religiosas notamos nitidamente essa diferença da apropriação das cores preta e branca relacionadas ao luto. No Catolicismo, por exemplo, a cor preta exprime o luto com um sentido de “fim”, “acabado”, “terminado”, porque só se nasce e morre uma vez. A expectativa após a morte é a espera pelo juízo final, onde os todos os homens serão julgados. Acredita-se na ressurreição. O Espiritismo por sua vez prega a vida após a morte através da reencarnação. Acredita-se que um ser humano pode morrer e nascer inúmeras vezes, de modo a viver diversas vidas como passagens pela Terra, sendo em cada vida, uma pessoa diferente. As várias vidas (reencarnações) concedem a cada ser humano chances de evoluir, se elevar espiritualmente.

Nos coletivos religiosos seguidores do Espiritismo, como no Candomblé e na Umbanda, por exemplo, o estado de morte é representado pela cor branca, como sendo o luto com esperança, pois a morte é uma transição no processo evolutivo do espírito, da alma, que já encontramos algum dia e que voltaremos a encontrar novamente. Não há fim, há transmutações, renovações de ciclos vitais. A cor branca desta forma está atrelada, em exu e pombagira, aos ciclos que se completam (as finalizações) e aos novos ciclos que se iniciam (a esperança).

Segundo Chevalier&Gheerbrant (1982), a cor vermelha representa o mistério da vida, o secreto. Ao mesmo tempo, seduz, encoraja, provoca, alerta, incita a vigilância, onde se opera o amadurecimento, a geração e regeneração do homem. É a cor da libido, da alma, do coração. O vermelho também é matricial uterino, representa o ventre, onde a morte e a vida se transmutam uma na outra. Em *Senhora da Encruzilhada*, trouxemos essa transmutação simbolizada pelo vermelho que escorre do corpo da mulher associado à menstruação (a vida que não foi gerada), assinalando “o caminhar” da Pombagira.

O vermelho escorre do seu corpo e vai marcando os seus passos, possibilitando-nos ver sob esse caminhar cunhado de vermelho, uma ambivalência dos mais profundos impulsos humanos trazida pela Pombagira: ação e paixão, libertação e opressão, sinceridade e felicidade, harmonia e expansão. Tendência expansiva e opressiva, fervor e regeneração, impetuosidade e cautela, clandestinidade e legitimidade, liberação e retenção da libido, toda essa ambivalência coloca exu e pombagira em compatibilidade com o paradoxo de simbolismos da cor vermelha.

Todavia, exu e pombagira entram em conformidade também com o paradoxo de simbolismos da cor preta. O preto representa a travessia obscura e lúgubre e o cruzamento dessa travessia. Exu e pombagira sintonizam com essa representação ao se situarem na travessia obscura da escuridão da noite para “o clarear” do dia, isto é, na madrugada, momento do ciclo da cronologia dos homens que exu e pombagira preferem trabalhar – na transição da noite para o dia. Eles trazem o preto como invocador do nada e do caos (noite), da confusão e da desordem ligada à promessa de uma vida renovada (dia), assim como a noite contém a promessa da aurora, e o inverno a promessa da primavera. Tal como eles, a cor preta relaciona-se também com o instinto primitivo dos homens que suscita esclarecimento, no sentido da canalização de forças para objetivos mais elevados.

Com base nesses referenciais, nos figurinos e cenários predominaram as cores vermelha e preta. Predominaram também outras simbologias e características da Pombagira, tais como a rosa vermelha, a encruzilhada, os portais e as risadas. Com exceção das risadas, sobre as quais discorrerei mais adiante no capítulo 3, falarei a seguir sobre os demais símbolos, a começar pela rosa.

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



Atriz bailarina: Aline Brito.

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



1.3.1 A rosa vermelha

De um modo geral, as pombagiras gostam de bebidas destiladas, fumam charuto, cigarrilha ou cigarros. Gostam também de velas normalmente de duas cores combinando suas cores preferidas vermelha e preta, mas podem aceitar a vela branca comum. Elas recebem pedidos para curar doenças, resolver problemas financeiros ou amorosos e fazem feitiços, isto é, ataques mágicos dirigidos contra uma pessoa a quem se quer “devolver” o mal. Os objetos ligados à vaidade feminina são presentes que provocam deslumbramento. No entanto, é a rosa vermelha o presente mais aclamado pelas pombagiras, com grande poder de liberação do potencial feminino, razão pela qual selecionei a rosa vermelha como um foco referente no filme. (NETO, 1993; FARELLI, 2006).

Chevalier&Gheerbrant (1982) nos elucidam que, a rosa é a flor de maior simbolismo na cultura ocidental. A rosa é uma flor consagrada a muitas deusas da mitologia, mas é símbolo de Afrodite (deusa grega do amor) e de Vênus (deusa romana do amor). O Cristianismo adotou a rosa como o símbolo de Maria. De acordo com a Mitologia Grega, Afrodite quando nasceu das espumas do mar, tal espuma tomou forma de uma rosa branca e foi assim, que a rosa branca passou a representar a pureza e a inocência. Quando Afrodite viu Adônis (seu apaixonado) ferido, pairando sobre a morte, a deusa foi socorrê-lo e se picou em um espinho e seu sangue coloriu de vermelho as rosas que lhe eram consagradas. Assim, na Antigüidade as rosas brancas e vermelhas passaram a ser colocadas sobre os túmulos, sendo uma cerimônia chamada pelos antigos de “Rosália”. Todos os anos no mês de maio enfeitam-se os túmulos com rosas. E, assim, a rosa vermelha passou a significar o ápice da paixão, o sangue e a carne.

Para os romanos a rosa era uma criação da Flora (deusa da primavera e das flores). Quando uma das ninfas da deusa morreu, Flora a transformou em flor e pediu ajuda para os outros deuses. Apolo deu a vida, Bacus o néctar, Pomona o fruto. As abelhas se atraíram pela flor e quando Cupido atirou suas flechas para espantá-las, se transformaram em espinhos. E, foi assim, que segundo o mito romano, a rosa foi criada.

Vimos, que, dos mitos, as rosas estão ligadas essencialmente a figura feminina, mas inúmeros são os mitos sobre a rosa, com o significado do amor, seja espiritual, carnal, virginal. Símbolo da pureza a rosa possui suas propriedades não só simbolicamente, mas é aproveitada na medicina, para perfumes, culinária, entre outros atributos. A rosa tornou-se simbolismo do amor e, por isso, muitas pessoas têm o hábito de presentear quem ama com a flor do amor.

Entretanto, não me guiei pelos mitos supracitados para inserir a rosa vermelha como o símbolo central do filme *Senhora da Encruzilhada*. Na experiência dialógica da dança com o audiovisual, a imagem mostra uma rosa pintada ao redor do umbigo e no seio de uma bailarina, sendo o umbigo e o bico do seio o miolo da rosa. Em certos momentos, a câmera capta a rosa nessas partes do corpo em planos fechados, ora em planos abertos de conjunto, ou seja, mostrando o corpo inteiro parado no ambiente (bailarina e câmera fixa) e em deslocamento (câmera em movimento acompanhando o bailarino).

Acreditando que os mitos da rosa atualizam seus significados na relação com a Pombagira, a idéia foi de trazer a rosa no corpo feminino, simbolizando a paixão, a origem, a pulsação da vida, a veia maternal e a sensualidade, sob um entendimento integrado do “Corpo/partes”, ou seja, “Corpo/umbigo” e “Corpo/seio” enquanto potência (capacidade de), fecundidade, doação e nutrição de vida (amamentação), corroborando a rosa como símbolo do feminino, da feminilidade, das faculdades vitais que a Natureza atribui exclusivamente à mulher - a gestação, a procriação, o prover a vida.

Assim, em *Senhora da Encruzilhada*, buscamos trazer a dimensão do sagrado para o cotidiano com uma conversão mútua Corpo/partes. “Corpo/umbigo” e “Corpo/seio” como sendo potência geradora de forças na relação partes (Corpo) e todo (Corpo), sem considerar o umbigo e o seio compartimentos, fragmentações. Nesse sentido, a rosa no umbigo e no seio privilegia a relação Corpo/partes de modo integral chegando ao diário e habitual dos homens e mulheres comuns, como a taça da vida, a alma, o coração, a transcendência, a sabedoria divina, o dom de amar, presença pulsante no cotidiano, também evidenciada na respiração compassada e ao mesmo tempo impositiva da Pombagira.

Destarte, pensar a rosa nessas partes é ressaltar os predicados femininos na relação do Corpo por inteiro, pois cada parte só é, na medida em que se relaciona com as outras e o Corpo (todo e partes) consiste exatamente nessa relação, como sendo um todo aberto que não pára de se prolongar nos caminhos, isto é, não pára de mudar. A câmera junto com as bailarinas produz um fluxo de energia no espaço que gera movimento continuamente que por sua vez gera o espaço em transformação contínua. Vemos então uma fruição corpo-câmera-imagem-movimento-espaço como uma única força que prossegue se dissipando e ao mesmo tempo interagindo, em permanente mutabilidade.

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



Atriz bailarina: Andréia Pimentel.

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



Atriz bailarina: Aline Brito.

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



Atriz bailarina: Aline Brito.

O modo como a imagem mostra a rosa no corpo das bailarinas torna-se então congruente ao Corpo poético-dançante e a própria Pombagira condutores deste trabalho e co-habitantes do lugar da experiência em curso. Os planos da rosa (a decupagem) ressaltam o Corpo como sendo um lugar de passagem por onde as informações são processadas, continuam transitando e o movimento é a própria via da transitoriedade, das ininterruptas e múltiplas variações. A rosa é assim situada na dimensão poética. Em expansão contínua no universo onírico das poesias corporais, a rosa em *Senhora da Encruzilhada* legitima a Pombagira, o Corpo poético-dançante e a Imagem-movimento, como sendo passagens, trânsito, *habitar* da Arte.

1.3.2 As encruzilhadas, portais e outros cenários

Em geral, a Pombagira encarna o estereótipo da prostituta, mas também o da mulher que se rebela contra a dominação masculina e a opressão social sobre as mulheres na sociedade machista. Associada aos lugares marginais e perigosos, seu lugar de trânsito preferencial é a encruzilhada. Cenário de trocas, mudanças, perdas, ganhos, confusões, reencontros, a encruzilhada marca um ponto de encontro entre diferentes Mundos, o que entra em conformidade com os estudiosos Chevalier&Gheerbrant (1982), quando afirmam que a encruzilhada liga-se a situação de caminhos que a converte em uma espécie de centro do mundo. Embora seja um lugar de passagem por excelência é também lugar de reconciliação, encontro com os outros.

Transitando pela encruzilhada, mundanos e brincalhões, exu e pombagira assistem de camarote às idas e vindas da vida humana, rindo-se de nós quando tropeçamos em nossos instintos básicos não domesticados ou nos deixamos ludibriar por nossas pequenezas e sentimentos menores, pois a encruzilhada é indicação de escolhas, na verdadeira aventura humana: a aventura interior. Nela, encontramos a nós mesmos, sem respostas definitivas, pois cada ser humano é em si uma encruzilhada onde se cruzam e se debatem os aspectos diversos de sua pessoa.

Porém, a cada escolha, novas vias se abrem. A encruzilhada é, portanto o lugar da esperança. Cada encruzilhada oferece uma nova possibilidade de escolher o caminho, de acertar e de errar. O poder de escolha é o poder de decisão do ser humano sobre o caminho a ser trilhado. Uma vez feita uma escolha não há como voltar atrás. As escolhas são irreversíveis.

Por essa razão a encruzilhada é o encontro da liberdade com o destino. Representa a chegada diante do desconhecido e como o desconhecido provoca medo, o símbolo da encruzilhada é a inquietação própria da Pombagira, que recebe suas oferendas de preferência em uma encruzilhada em forma de T e de bastante movimento. Todavia, paradoxalmente a encruzilhada também é lugar de reflexão, meditação, repouso, espera, pausa, para que se vá mais além, como é a encruzilhada na madrugada, momento em que a pombagira mais gosta de trabalhar, o momento do esvaziamento. Contudo, é nas ruas e encruzilhadas da Cidade Grande (metrópole) que a Pombagira passeia preferencialmente (CAPONE, 2009).

Essa preferência reforça o argumento de que pombagira e exu são muito próximos dos homens e mulheres urbanos. Por essa razão selecionei como locações principais do ensaio fílmico, as ruas e encruzilhadas do Centro da Cidade do Rio de Janeiro, nos horários e dias mais movimentados.

Os focos temáticos dos Laboratórios Corporais (com e sem a câmera) me suscitaram outros equilíbrios corporais, outros pontos de apoio/eixos corporais móveis, vendo o Corpo no cotidiano como um conversor de símbolos da Pombagira, ou seja, vendo o corpo ritual convertido no corpo cotidiano. Em virtude dos eixos corporais móveis suscitados nos Laboratórios, em *Senhora da Encruzilhada*, a Pombagira aparece se movendo pendurada de cabeça para baixo em portais, em um balanço e misturada aos homens e mulheres comuns do cotidiano urbano atual, inseridas neste cotidiano, nas ruas, cruzamentos e encruzilhadas.

A imagem mostra pés de pessoas (pequenos grupos e multidões) em deslocamentos ininterruptos, cruzamentos, caminhando pelas ruas em ritmo acelerado. A expressividade neutra dos transeuntes dá uma impressão de movimento automatizado, valorizando a quantidade, de modo que a qualidade parece se tornar cada vez menos percebida, apreciada, trabalhada. Em meio a esse cenário, aparece a Pombagira pendurada em portais na posição invertida e aparece também sentada em um balanço. Enquanto a Pombagira se balança, o sangue marca seu corpo (principalmente suas costas) remetendo-nos a ancestralidade e depois, o sangue escorre para o chão remetendo a menstruação, como já vimos anteriormente.

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



Atriz bailarina: Aline Brito.

O Corpo invertido nos portais contraria a ordenação do cotidiano comum, como um alerta sobre a correria que leva o ser humano a uma vagareza do encontro consigo mesmo, com sua capacidade de sentir e pensar o Mundo. Contrapondo essa velocidade equivocada da vida diária, a Pombagira estabelece o conflito. Ao se opor a lógica do cotidiano colocando-se de cabeça para baixo, a Pombagira interfere no espaço convencionado e zomba (ri) da movimentação robótica do ser humano no mundo atual evidente nos seus deslocamentos. Homens e mulheres se locomovem, mas não caminham no sentido da verdadeira aventura humana: a aventura interior. Eles andam sem sair do lugar, sem perceber a si mesmos e aos outros nos espaços, destituindo-se deste modo, da sua capacidade de relação, conexão e reflexão.

Nessa atitude invertida, a Pombagira aponta com o dedo indicador para diferentes direções e sentidos além daqueles assumidos repetidamente no cotidiano, mostrando a multiplicidade de caminhos a serem trilhados, como possibilidades de escolhas. Chama a atenção também para a pulsação da Cidade pela sua própria pulsação, dando um ritmo ao movimento cotidiano através do som de uma respiração cadenciada, compassada, sem pressa.

De cabeça para baixo, a Pombagira se volta para a terra. Tal como a água e associada a ela, a terra é a fonte da vida. Restitui a plantação, o cultivo e a colheita do alimento que fortalece o Corpo. Reafirmando sua relação com a terra, a Pombagira invertida aparece misturada também aos cipós das árvores e enaltecendo as raízes, como fios de ligação entre o Corpo e a terra.

No filme, os pés formam a base do Corpo sobre a terra, porém a Pombagira voltada para a terra mostra que a cabeça também ocupa o lugar da base, e que não caminhamos somente com os pés. Apesar da sensação direta com o ambiente causada pelo contato dos pés no chão, no filme, os pés, a cabeça, os seios e o abdômen (umbigo) são ressaltados estendendo-se a todas as outras partes na relação com o todo, sendo igualmente responsáveis pelo modo como sentimos e percebemos o mundo ao nosso redor. A imagem mostra ainda uma rosa ganhando movimento (abdômen e seio) e germinando na Pombagira, a vida prolongada nos espaços por onde ela passeia. É corroborada aí a funcionalidade das partes enquanto interação, inter-relação partes (Corpo) e todo (Corpo), ininterruptamente.

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



Atriz bailarina: Aline Brito.

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



Atriz bailarina: Aline Brito.

Os portais aparecem como trânsitos/passagens entre o espaço convencional visível no cotidiano e o espaço invisível do “vir a ser” que não aparece na tela, mas é sugerido o tempo todo pela inversão da Pombagira nos portais. Com isso, a imagem-movimento abre para o espectador a possibilidade de reconstituição das relações corpo-espaço-tempo-imagem-movimento, isto é, deixa a seu critério a possibilidade de redimensionar-se. As seqüências dos planos nos permitem ver a Pombagira em uma casa velha sem teto, nos remetendo a relação com o infinito, com o ilimitado. Mas ela também aparece circulando pelas ruas hoje. No filme, tal como as encruzilhadas, os portais e as ruas são também as moradas inacabadas, os caminhos em construção da Pombagira.

Reafirmando a dimensão do sagrado na relação com o cotidiano, a água aparece no filme (chuva e gotas sobre a moringa) como força da Natureza - meio de ligação da Pombagira com a terra no cenário do portal. A água é a fonte da vida. Meio de purificação, origem e veículo de toda a vida, símbolo da vida espiritual. Nesse sentido, a Pombagira voltada para a água e para a terra ao mesmo tempo traz o sentido da imersão regeneradora, do renascimento. Na medida em que a água restabelece o ser em um estado novo, com a água sobre a terra a Pombagira quer restabelecer o ser humano, retirá-lo da robotização, operar sobre ele um novo nascimento em conformidade com a sua natureza pensante, crítica, proativa, transformadora.

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



Um plano fixo e aberto em contra-*plongée* (de baixo para cima/câmera baixa) mostra ainda o balanço vazio em movimento no portal, que apesar de vazio exprime a presença da Pombagira. Esse plano/imagem-movimento nos dá a dimensão do visível e invisível, ausência e presença, em decorrência do extracampo, sobre o qual já iniciamos comentários anteriormente.

No âmbito da imagem-movimento, extracampo se remete ao que embora perfeitamente presente na tela, não se ouve nem se vê. Ele é determinado pelo quadro, cujos limites não mais são fixados pelos contornos. Como a arte de escolher partes de todos os tipos que entram em um conjunto, o quadro é algo que pode se estender precisamente até onde vai a potência de um Corpo, ou seja, ao infinito (DELEUZE, 1985).

Assim, em *Senhora da Encruzilhada*, o plano aberto que mostra o portal no meio da rua e o movimento do balanço aparentemente vazio é carregado da presença da Pombagira, possibilitada pelo extracampo. Outro momento proporcionado pelo extracampo é quando o balanço aparece vazio, parado e pendurado na árvore em meio aos cipós também trazendo a presença da Pombagira se balançando.

Vejamos agora, como foram abordados os outros cenários como espaços cênicos do filme.

Segundo José Gil (2005), todo o espaço da vida é uma cena, mas por uma estratégia de análise o espaço trivial, comum, não é o espaço cênico. Porém do espaço trivial pode sair o espaço cênico. Com efeito, o espaço cênico pode estar em toda parte no espaço da vida. No caso de *Senhora da Encruzilhada*, dos espaços triviais do cotidiano do Centro da Cidade e Campus do Fundão-UFRJ surgiu o espaço cênico, isto é, os cenários do filme, como veremos mais a frente.

Para o filósofo português, fazer arte é suscitar o surgimento de forças inesperadas, desconhecidas e libertar forças que se expandem sem direção pré-determinada e formam linhas de fuga (forças móveis). Novos territórios se abrem por onde circulam vários corpos diferentes. Como o novo é imparável, não existe espaço objetivo na criação, no sentido de algo que estará pronto ou de um ponto que será atingido, como o fim de um determinado processo. No processo de criação tudo é construído, inventado e acontece no nível relacional, ou seja, “com relação à”.

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



Atriz bailarina: Aline Brito.

Em consonância, todo processo criador implica na experimentação, sem pré-concepções e expectativas prontas. A experimentação de uma linha de fuga é a experimentação de forças em deslocamento, levando a superação do freqüente, do mesmo, do igual, do comum/trivial. Para Gil (2005), no processo criador do espaço cênico é preciso soltar, libertar as forças enterradas, escondidas no espaço trivial. O espaço cênico é o espaço do devir, que transcende o espaço percorrido, objetivado, pronto, completo. A esse respeito, José Gil (2005) comunga com Henri Bergson quando o segundo afirma que:

O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. (...) Os espaços percorridos pertencem todos, a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos e irreduzíveis entre si. (BERGSON apud DELEUZE, 1985, p.9).

Se o espaço cênico é o espaço do devir, onde o novo é imparável e implica na experimentação de forças em deslocamento (linhas de fuga), sem pré-conceitos e regras de conduta pré-estabelecidas, o espaço cênico está sob o domínio da mobilidade contínua. Logo, no processo de criação artística, o espaço cênico e os Corpos que nele transitam ao estabelecerem relações, conexões geram a experimentação de potências outras, em permanente mutabilidade. Em acordo com esse enunciado, o espaço cênico entra em conformidade com o Corpo poético-dançante, a Pombagira e o Plano/imagem-movimento co-habitantes do lugar da experiência em curso em *Senhora da Encruzilhada*.

No filme, o espaço cênico foi extraído de espaços triviais, comuns, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro: uma árvore no Campo de Santana, cruzamentos na Av. Presidente Vargas, portal em uma fachada que remete a um prédio em ruínas no prédio da Escola de Musica da UFRJ e Av. Pau Brasil na Ilha do Fundão/Cidade Universitária - UFRJ. O fato de os espaços cênicos terem advindo dos espaços triviais foi devido ao desejo de trazer para o filme o espaço do devir desvendando as forças escondidas no espaço trivial.

Refletindo então esse desejo, a imagem cria um confronto do movimento cotidiano nos espaços triviais do Centro da Cidade e do Campus Fundão/UFRJ, com o movimento da Pombagira no espaço cênico, ao trazê-la pendurada de cabeça para baixo em portais, invertendo e subvertendo a ordenação daqueles cotidianos – carros, homens e mulheres em movimento nas ruas. Os portais aparecem como sendo vias, limiares entre o mundo real, a realidade posta no cotidiano e o mundo imaginário da magia, do onirismo, da invisibilidade vibrante de potência.

O ritmo da montagem/edição da imagem ressalta os pés trabalhados de modo diferenciado. Ora a imagem mostra em plano fechado os pés das pombagiras em deslocamento misturadas a multidão nas ruas, prolongando-se na multidão. Ora os planos médios provocam a sensação de um equilíbrio invertido, como se a multidão se prolongasse no corpo invertido da Pombagira. Os prolongamentos em “um corpo outro”, sob um “outro olhar” possibilitam o espectador experimentações de linhas de fuga, forças em deslocamento, que incidem na superação dos espaços comuns/triviais, do movimento cotidiano do Centro da Cidade (Campo de Santana e Escola de Música da UFRJ) e Avenida do Campus Fundão/UFRJ.

Essa superação nos possibilita a criação de novas atmosferas e cenários na vida, que não somos capazes de aquiescer na maneira habitual/trivial de ver, de sentir, de viver enfim. Ao ressaltar o cotidiano em um cenário extra-cotidiano, a ligação dos planos/imagem-movimento cria uma sintonia com o espaço cênico extraído do espaço trivial, trazendo a ação espetacular para o espaço da tela.

Lúcia Lobato falou sobre a ação espetacular em uma palestra proferida no dia 14 de setembro de 2009 como atividade do Minicurso *Questões da Etnocologia e da Antropologia Fílmica* (anexo 3). Segundo a pesquisadora, a ação espetacular apresenta ao espectador a ação do cotidiano em um contexto extra-cotidiano, ou seja, aquilo que é cotidiano, mas no cotidiano não se ressalta. Para Lobato, a ação espetacular é uma ação compartilhada entre o cotidiano e o extra-cotidiano, diferentemente do espetáculo, onde tudo é inventado, tramado, forjado.

Nessa direção de entendimento, em conformidade com Lobato, identificamos a ação espetacular em *Senhora da Encruzilhada*, de modo que as relações com o cotidiano a partir de cenários extra-cotidianos criadas pelas seqüências de planos possibilitam os realizadores e espectadores interagirem com o sagrado inserido no dia-a-dia (a rosa, a água, as cores, a transcendência). É assim que, no filme, a ligação dos planos/imagens-movimento evidencia os espaços cênicos extraídos dos espaços triviais salientando desse modo, também, a ação espetacular.

Na experiência dialógica da dança com o audiovisual conduzida pela Pombagira, voltei-me para o desenvolvimento das potencialidades artísticas em uma relação mais direta com a vida ao meu redor, a partir de uma volição interna, em conformidade com Graziela Rodrigues (1997, p. 149), quando ela discorre sobre o processo de formação do bailarino, pesquisador, intérprete: “É uma invocação de dentro para fora e esse é um princípio para se trabalhar os laboratórios: movimento de dentro para fora e o bailarino é o primeiro sujeito a ser pesquisado por ele mesmo.”

2º Capítulo: PERCURSOS EM CURSO - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Trata-se de uma pesquisa de caráter experimental, observacional e qualitativa. O caráter experimental foi determinado no desenvolvimento do processo de criação artística/fílmica, sob a minha direção, considerando, sobretudo as experiências vividas nos exercícios fotográficos e fílmicos de curta duração inspirados na Pombagira. O caráter observacional foi determinado no próprio processo laboratorial de criação do filme, que consistiu no campo de observação da pesquisa, para a verificação da minha hipótese. O caráter qualitativo é determinado pelo conjunto de características essenciais capazes neste estudo de identificar uma pesquisa qualitativa. Segundo Minayo (1996), essas características são:

- O ambiente natural como fonte direta de dados e o pesquisador como instrumento fundamental. Na presente pesquisa, o ambiente é o processo de criação da obra fílmica sob a minha direção;
- O caráter descritivo. Evidenciado principalmente na metodologia do presente trabalho;
- O significado que as pessoas dão as coisas e à sua vida como preocupação do investigador. Evidenciado principalmente no caminho sujeito-trajeto-objeto que percorri na introdução da tese;
- Enfoque indutivo, caracterizado por quatro etapas básicas:
 1. A observação e o registro de todos os fatos.
 2. A análise e a classificação dos fatos.

Essas duas primeiras etapas foram realizadas neste trabalho através da pontuação de todas as ações desencadeadas em função da pré-produção, produção e pós-produção do filme.

3. A derivação indutiva de uma generalização a partir de premissas individuais. Essa característica está evidenciada na proposição da dialogia da dança com o audiovisual conduzida pela Pombagira conjugada ao debate teórico acerca do Corpo poético-dançante e da imagem-movimento a partir das minhas premissas na relação com essa personagem.
4. A constatação/verificação. Evidenciada principalmente no último capítulo.

Na qualidade de autora, fui ao mesmo tempo sujeito e objeto do trabalho, o que me conferiu a especificidade tanto da pesquisa-ação (quando o autor faz parte do universo pesquisado), quanto da competência única (uma pesquisa cuja competência só pode ser confiada ao autor, devido ao fato dele viver o próprio objeto e se confundir com o mesmo) (THIOLLENT, 2004). Os procedimentos foram adotados em seis etapas explicadas a seguir:

1ª Etapa – Revisão e análise de resultados do ensaio audiovisual *MaréMaré*

Nessa primeira etapa foi preciso retornar a experiência vivida no processo de realização do ensaio anterior intitulado *MaréMaré*. Compreendi a importância de proceder a uma análise dos resultados então alcançados e fundamentais para desencadear a fase seguinte do processo experimental de criação do ensaio audiovisual *Senhora da Encruzilhada*. Foi possível, nessa etapa, reconhecer os acertos e os equívocos que passaram a fazer parte das minhas referências para seguir adiante na pesquisa. Destaco desse reconhecimento as experiências adquiridas em *MaréMaré* que foram incorporadas ao processo de *Senhora da Encruzilhada*.

As escolhas estéticas dos movimentos pautados nas relações corpo-imagem-movimento-espaco-tempo-câmera inspirados nos mitos de *Oxumaré* foram fundamentais na decupagem de *MaréMaré*. Essa decupagem aponta para a dialogia da dança com o audiovisual capaz de construir um corpo coreográfico que modifica os contornos físicos, continuamente, conformando novas e múltiplas corporalidades, a luz dos mitos de *Oxumaré*. Todavia, essa passagem ainda incide predominantemente na delimitação dos contornos físicos. Os enquadramentos com os movimentos corporais produzem a modificação dos contornos sob o domínio da mobilidade e sendo assim, o corpo se projeta em múltiplos espaços e temporalidades, chegando a alcançar uma poética, mas não ganha essa dimensão, libertando-se do universo quantitativo das formas.

Foi quando percebi que o próximo ensaio deveria ser produzido a partir de um investimento maior no conjunto de práticas que inter-relacionassem corpo-imagem-movimento-espaco-tempo-câmera. Segui então para a realização de *Senhora da Encruzilhada*, ciente da necessidade de intensificar, no campo da experimentação, a conjugação das pesquisas corporais aos laboratórios.

2ª Etapa – Pré-produção do ensaio audiovisual *Senhora da Encruzilhada*

Nesse momento, meus argumentos vão estar voltados para a descrição minuciosa do processo metodológico da realização do ensaio audiovisual *Senhora da Encruzilhada*, campo de observação e possibilidade de verificação de minha hipótese. Finalizada a etapa anterior, ficou claro que era preciso aprofundar questões suscitadas e perguntas não respondidas da experiência de *MaréMaré*. Por essa razão compreendi que para iniciar esta segunda etapa era necessário estabelecer ações preliminares. Decidi, então, desdobrá-la em várias propostas como: laboratórios de roteiros fílmicos, laboratórios de pesquisas corporais, exercícios audiovisuais (fotográficos e fílmicos), seleção de textos, debates, seminários, minicursos, palestras, oficinas de práticas corporais, que explicarei detalhadamente, mais a frente, no sub-capítulo 2.2.1.

3ª Etapa – Produção do ensaio audiovisual *Senhora da Encruzilhada*

Após um período extenso de aproximadamente um ano com a execução das propostas mencionadas acima, parti para a produção de *Senhora da Encruzilhada*, vendo a Pombagira e suas simbologias como sendo a vida que pulsa adjacente as nossas vidas. Sob essa visão, neste trabalho, penso a Pombogira transitando nos dias atuais junto com Exu nos portais, pelas ruas e encruzilhadas urbanas, como sendo lugares do “entre”, moradas inacabadas, caminhos em construção. Estes são os cenários principais da ambientação fílmica, que chamamos, nesta pesquisa de espaço cênico do filme, como o espaço do devir sendo potencial para a criação de novas atmosferas, isto é, ativação de novas energias, suscitadas nas relações corpo-imagem-movimento-espaço-tempo-câmera, conforme mencionado anteriormente.

Assim sendo, um conjunto de práticas inter-relacionaram corpo-imagem-movimento-espaço-tempo-câmera que conduziram as opções estéticas de filmagem e montagem, de modo que a imagem imprime relevo as ruas e encruzilhadas, com a conotação do trânsito livre de “ir e vir”. A inserção da câmera compõe com as expressões de movimento das bailarinas, as cenas, onde a passagem do movimento/corpo da Pombagira se propaga por ruas, encruzilhadas, portais e, pelos transeuntes.

O extracampo permite que a imagem mostre essa propagação, que não é visível nem audível, nem está dentro dos limites geométricos do quadro, contudo está fortemente presente na relação corpo-imagem-movimento-espaco-tempo-câmera. Tal nível de presença, na verdade, é a projeção de potenciais poéticos de corpos-lugares, remetendo-nos aos limites deleuzianos do quadro, quando o filósofo diz que os limites dinâmicos do quadro potencializam corpos cujo prolongamento os limites físicos-geométricos não vão fixar, porque consiste em algo que se estende, até onde vai à potência de um corpo, isto é, o infinito. Sendo assim, o corpo jamais é finalizado, completado. Ele é o tempo todo, continuidade, mudança.

Ao encontro desse pensamento sobre o corpo na relação com a imagem-movimento, Carolina Natal assinala que com a intervenção da câmera, o corpo passa a ter novas derivações, a decupagem/imagem-movimento passa a ser um dos discursos do corpo, modificando o eixo do olhar. Surge então uma nova concepção estética de corpo que não está sob o domínio somente dessa ou daquela linguagem, porque são linhas que afluem em um fluxo contínuo sempre surpreendente, onde o novo é imparável (NATAL, 2012).

Em sinergia com a autora e com a congruência entre a Pombagira, o Plano/imagem-movimento e o Corpo poético-dançante, como sendo experiência em curso, buscamos em *Senhora da Encruzilhada*, a dialogia da dança com o audiovisual chegando a construir um potencial poético-dançante para um corpo. Os enquadramentos com os movimentos corporais produzem a mutabilidade contínua, onde a relação corpo-imagem-movimento-espaco-tempo-câmera frui, conforme o decorrer das experiências, nos seus intermináveis decursos.

4ª Etapa - Registro de processo, análise de resultados e revisão bibliográfica.

Finalizado *Senhora da Encruzilhada*, procedi aos registros dos resultados que em seguida foram exaustivamente analisados e comparados. Tornou-se necessário realizar uma revisão bibliográfica e de textos. Em seguida foram introduzidos elementos que apareceram durante o processo como, por exemplo, a criação e inclusão da banda sonora.

5ª Etapa: Teste da hipótese.

Minha hipótese que aponta a existência de uma dançaudiovisual capaz de promover uma perspectiva integrada de corpo, isto é, o corpo narrativo motor e o corpo poético-dançante como sendo prolongamentos entre si e para além deles mesmos. Essa força artística capaz de realizar a dança e o audiovisual precisava ser testada como resultado em *Senhora da Encruzilhada*, para verificarmos em que medida essas duas artes interagem a partir da Pombagira.

Para tanto optei por realizar seis exposições do primeiro róprio (o primeiro esboço da edição do filme), para um público de especialistas/ críticos e pesquisadores da área da dança e da área do cinema/audiovisual. Essas exposições foram seguidas de debates e discussões sobre a interação da dança com o audiovisual a luz das simbologias da Pombogira proposta no próprio filme e ainda em que medida a banda sonora estava compondo a dialogia ou justapondo-se a ela.

Nesse processo contei com a observação crítica de especialistas tanto da área da dança como do cinema. Da área da Dança: Professores Doutores Eusebio Lobo (orientador da presente pesquisa), Zeca Ligiero e Graziela Rodrigues (referendados na introdução do presente trabalho), Larissa Turtelli (Programa de Pós-graduação em Artes da Cena/UNICAMP), Lucia Fernandes Lobato (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA), Maria Ignez Calfa, Maria Inês Galvão e Tatiana Damasceno (Núcleo de Ensino, Pesquisa e Criação em Dança/ UFRJ), a Bailarina/Coreógrafa/Cineasta Carmen Luz (então Diretora do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro). Especialistas da área de Cinema/Vídeo: Cineastas e Professores Doutores Jose Francisco Serafim (Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA) e Ana Paula Nunes (Curso de Graduação em Cinema/Universidade Federal do Recôncavo Baiano); Cineasta e Editora de Imagem Sílvia Franchini (Curso de Graduação em Cinema/Universidade Estácio de Sá-RJ) e a Cineasta/Editora de Imagem/Arte-educadora Anna Rosaura (CINEDUC-RJ).

Nessas sessões pude verificar que certas premissas não foram bem sucedidas, com relação à banda sonora e a duração delongada de duas seqüências que quebravam, interrompiam o fluxo, a ritmicidade do filme. Após ouvir atentamente e analisar detalhadamente todas as ponderações, revi o filme inúmeras vezes.

Decidi abortar a banda sonora ora inserida; uma trilha musical que estava dando ao filme um gênero videoclípado onde a música predomina sobre os outros elementos do conjunto que compõe a cena, isto é, a imagem está a serviço da música. Como o objetivo é vender música, em geral, os videoclipes circulam na mídia para serem rapidamente absorvidos pelo mercado de consumo. Assim, a primeira banda sonora de *Senhora da Encruzilhada* não foi concatenada a proposta do filme. Debrucei-me então sobre a criação de uma nova banda sonora. Optei pela criação de ambientes acústicos revisitando a ambientação sonora da própria Pombagira. Falarei sobre esse momento do processo de criação no sub-capítulo 3.1 “Das locações/filmagens a Edição/Corte Final”.

Retornei também a ilha de edição para, agora, após as diversas considerações seguir nos procedimentos finais, partindo para mais dois copiões e chegar à edição do filme, ao corte final, concluindo a edição, primeiro ainda sem banda sonora, depois inseri a nova banda sonora.

6ª Etapa: Revisão de texto e finalização para avaliação

Por último foi realizada a revisão final tanto de conteúdo como do texto para entrega dos volumes apresentados para Avaliação e Defesa Pública.

2.1 A Experiência de *MaréMarê*

Apontados acima os procedimentos metodológicos, passo nesta etapa da tese a descrever o percurso de sua realização a partir da hipótese com vistas a sua verificação. Na primeira etapa, como já foi mencionado, retornei ao processo de realização do ensaio anterior *MaréMarê*, produzido em 2007/2008.

À época, compartilhava a realização da disciplina Cinema e Dança A na Graduação em Dança da UFRJ, com a professora da área de Cinema/Vídeo, Ana Paula Nunes. Na prática da disciplina, compartilhamos o anseio de apostar no exercício da interdisciplinaridade entre a Dança e o Cinema/Audiovisual no processo de produção de um filme. Nesse contexto, dividimos a direção de *MaréMarê*.

O processo de produção de *MaréMarê* consistiu na investigação, criação e desenvolvimento de um experimento na forma de ensaio audiovisual, buscando a construção de um corpo em trânsito, inspirado nos mitos do orixá de origem africana *Oxumaré*. Como não se tratou de reproduzir as danças de *Oxumaré*, apliquei os laboratórios corporais, com base nas simbologias e características proeminentes nas danças e lendas de *Oxumaré*, com a finalidade de trazer os mitos para a expressão do movimento, do corpo.

Nos processos de produção desse ensaio, fui movida pelas seguintes questões:

- Como traduzir a gestualidade do orixá, para o mundo das opiniões, da fisicalidade, isto é, para os corpos dos bailarinos transcendendo os contornos?
- É possível produzir filmes que apresentem os mitos dos orixás de um modo diferente daquele apresentado nas célebres cerimônias festivas dos terreiros, freqüentadas, maciçamente, por seguidores e simpatizantes da Religião?
- Se isso é possível, como produzir filmes inspirados nos orixás, que atravessam fronteiras entre terreiro e sociedade, convidando espectadores, dos mais diferentes segmentos sociais religiosos ou não, a redimensionar a sua corporalidade?
- É possível, sob essa forma de apresentação do orixá, encontrar uma forma contemporânea de apropriação dos mitos?

➤ É possível, extrair princípios que regem os ritos e mitos dos orixás, como fontes inspiradoras do processo de criação, deixando fluir o peso e a densidade da arte contemporânea, ao invés de enquadrá-los em uma possibilidade de comprovação que necessariamente inibe a sua riqueza de sentidos?

Esse conjunto de questões reúne minhas angústias e preocupações impossíveis de serem esgotadas em uma pesquisa de doutorado. Certamente os caminhos em busca de respostas são trilhados durante uma vida inteira, nas experiências em curso, tanto do próprio autor (eu) quanto daqueles que poderão buscar nessa pesquisa referências para outras investigações.

Assim, graças ao poder da incerteza, do ilimitado, inacabado, indeterminado e infindo, mesmo depois de *MaréMarê*, continuei com essas indagações que, por sua vez, me levaram a outras questões e ao Doutorado com *Senhora da Encruzilhada*. *MaréMarê* foi o meu ponto de partida. Por essa razão, precisei retornar a ele para prosseguir e por isso a informação de seu processo torna-se fundamental para o argumento dessa tese.

No processo de *MaréMarê*, o primeiro procedimento adotado foi a construção do argumento e sinopse seguidas da elaboração do roteiro do filme (em anexo), filmagem e edição. Ao final, *MaréMarê* me deu indícios de que a dialogia da dança com o audiovisual é capaz de construir um corpo que modifica os contornos físicos, continuamente, tendo os mitos de *Oxumaré* como facilitadores desse diálogo, conformando novas e múltiplas corporalidades.

A imagem produziu um estado de continuidade gestual, mostrando uma superação da rigidez óssea. A dança criou metáforas e analogias com o audiovisual, gerando um novo espaço de convivência interdisciplinar. Contudo, conforme mencionamos anteriormente, o que vemos é a passagem do movimento ainda incidindo predominantemente na dimensão dos contornos físicos no espaço percorrido.

Logo, na experiência dialógica da dança com o audiovisual, o que vemos em *MaréMarê*, isto é, o que a imagem mostra é o corpo ganhando uma projeção de mundo, uma dimensão poética, desenhando formas e variando os contornos contínua e harmoniosamente no ambiente, isto é, no espaço percorrido, predominantemente.

Avaliei, com a equipe de realização de *MaréMarê* (Grupo *PECDAN*), que o primeiro ensaio inspirado em *Oxumaré* era um ponto de partida indispensável, na direção do corpo poético-dançante que almejava - um Corpo co-habitante de múltiplos espaços e temporalidades que ganha dimensões poéticas, ao estabelecer relações com variados mundos simbólicos, prolongando-se infinitamente em si mesmo e no outro, consigo mesmo e com os outros, para além de si mesmo, continuando assim a prolongar-se ininterruptamente.

Contudo, embora o filme nos tivesse dado pistas potentes com relação ao corpo investigado, ainda se apresentavam insuficientes. A seguir discorro sobre essas pistas. A imagem mostra corporalidades em permanente deslocamento, sinalizando para uma reconstituição contínua e linear do tempo e do espaço. Constatei que, apesar das diversas corporalidades alcançarem uma poética, no diálogo da dança com o audiovisual o corpo aparece ainda delimitado nos contornos físicos. É certo que esses contornos sofrem sucessivas modificações prolongando-se, mas não chegam a ganhar uma expansão onírica, de Mundo, prolongando-se como um *continuum*.

Entendi então, que eu precisava investigar se, na experiência do diálogo da dança com o audiovisual existe um potencial poético-dançante para um Corpo como dilatação, expansão, prolongamento. Mas para tanto eu precisava verificar também, os princípios norteadores de um processo de produção dialógico da dança com o audiovisual. Resolvi então prosseguir no caminho da pesquisa, a luz das simbologias da Pombagira, uma vez que percorria uma trajetória de vida, imbuída da energia dessa entidade do universo sagrado.

Assim, investi em um novo ensaio, *Senhora da Encruzilhada*, com o intuito das verificações acima referidas. Como em *MaréMarê*, o campo de observação foi novamente o campo da experimentação, isto é, da prática artística. Contudo, com os dados obtidos de *MaréMarê*, entendi que, agora, em *Senhora da Encruzilhada*, precisava intensificar a conjugação das pesquisas corporais aos laboratórios de roteiros e experimentações audiovisuais, com base em simbologias da Pombogira, desta vez, minha fonte de inspiração e fio condutor do processo criador.

2.2 A Experiência de *Senhora da Encruzilhada*

Esta etapa terminou por se constituir em um grande acervo de informações conceituais e práticas fundamentais para me balizar e me autorizar seguir na pesquisa de *Senhora da Encruzilhada*. Como o último procedimento que antecedeu a elaboração do roteiro, laboratórios corporais foram aplicados coadunados às experimentações fotográficas e audiovisuais.

Com base em lendas e fábulas de *Exu* e *Pombogira*, foram praticados 06 exercícios audiovisuais com a duração de 03 a 05 minutos cada um. Esses exercícios consistiram em laboratórios e experimentações de pequenos roteiros. A partir daí foi dado início ao processo de produção do Ensaio.

2.2.1 Dos Laboratórios ao Roteiro

Como já mencionei anteriormente, parti para a produção de *Senhora da Encruzilhada*, pensando a Pombogira e suas simbologias como sendo a vida que pulsa adjacente a minha, as nossas vidas, transitando junto com Exu pelo espaço do “entre”, em moradas inacabadas, caminhos em construção. A encruzilhada é o lugar de sua preferência por configurar passagens, portais imaginários, lugares sem saída e sem entrada, o trânsito livre do “ir e vir”.

Como já mencionei anteriormente, por pensar a Pombogira e o Exu (seu correspondente masculino) nos rituais cotidianos identificando amplas aproximações com o homem urbano na contemporaneidade, trabalhei o espaço cênico (cenários principais da ambientação do filme) em encruzilhadas, portais, ruas esvaziadas e cheias de movimento com pessoas e veículos transitando (cenas documentais), buscando conotações que entram em conformidade com a urbanidade hoje. A rosa vermelha, as cores vermelho e preto foram os símbolos da Pombogira selecionados para preponderar no filme.

A partir daí, defini as locações e temas de movimentos que assumiram íntima inter-relação: Avenidas no Centro da Cidade do Rio de Janeiro (horários do *rush*), ruas e encruzilhadas de asfalto com e sem transeuntes e fachadas de prédios velhos que remetem a ambiência de habitação incompleta, não convencional.

Dando início ao conjunto de procedimentos, organizei oficinas de dança e apliquei os laboratórios corporais, com base nas características proeminentes de Exu e da Pombogira com a finalidade de trazer os mitos para a expressão do movimento, do corpo, nos ambientes cenografados, ou seja, *in loco*. Parti de referenciais básicos do repertório gestual expressivo de

Exu e da Pombagira e elementos simbólicos na identificação das suas simbologias, para definir os princípios de movimento desenvolvidos nas oficinas que trabalharam temas diversos.

Dei início ao rol das práticas corporais para os integrantes do Grupo *PECDAN/UFRJ* (Grupo de Pesquisa em Cinema e Dança que coordeno), para a assimilação do repertório gestual de Exu e Pombagira. À época, os integrantes *PECDAN* eram alunos de graduação, do Curso de Bacharelado em Dança e dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Educação Física. Todos fizeram as oficinas de práticas corporais inspiradas em exu e pombagira. Da Graduação em Dança: Gimena de Mello, Tainá Albuquerque, Clara Alvim, Andreia Pimentel, Bruna Faccini, Gabriel Ide, Arthur Trindade, Aline Britto. Da Graduação em Educação Física: Bruno Morais, Leonardo Melo, Américo Junior, Felipe Belfort. (Anexo 8).

Nos Laboratórios de Corpo, observei, organizei e apliquei práticas corporais com um olhar fílmico, primeiro, sem a câmera, e posteriormente, inserindo a câmera, buscando uma interação corpo-câmera. Em seguida aos Laboratórios, elaborei o roteiro, realizei as locações/filmagens e posteriormente a montagem/edição.

Convidei também estudiosos externos ao *PECDAN* para ministrar oficinas, com propostas adjacentes à disponibilização dos corpos. Do âmbito acadêmico da UFRJ: três professoras/coreógrafas/bailarinas/pesquisadoras de dança, Maria Ignez Calfa, Tatiana Damasceno e Celina Batalha (Iyalorixá residente em Tiradentes/ Minas Gerais). Ao convidar a Professora Celina, tive a intenção de trazer para o processo do trabalho, um olhar sobre Exu e Pombogira, que reúne em uma só pessoa, a experiência de Corpo de uma Zeladora do Candomblé e ao mesmo tempo Pesquisadora da Dança Contemporânea.

Externo ao ambiente acadêmico: Babalorixá Mozambi (Getúlio Mota), residente no Rio de Janeiro. Minha intenção ao convidar Mozambi foi trazer para o processo do trabalho, um olhar de fora da Academia, que reúne uma bagagem cultural e uma gama de informações acerca dos orixás, através da Oralidade; modo legítimo de transmissão do conhecimento e comum no Candomblé.

Vejam os temas dos Laboratórios de Corpo, que nortearam as práticas corporais desencadeadoras do processo de criação de *Senhora da Encruzilhada*, sem a câmera, porém, com um olhar fílmico. Cada uma das oficinas abaixo teve uma duração média de quatro a cinco horas.

- Primeira oficina – Facilitadora: Katya Gualter. Trabalhei a sensibilização, a partir predominantemente dos sentidos do tato, olfato, audição, visão e degustação, através da ingestão de frutas na própria oficina, buscando nas semelhanças de significação entre “o ofertar” e “o receber”, estabelecer uma relação com o ato de presentear, marcante, no ritual da oferenda a exu e a pombagira. Atividades-temas: reconhecimento do espaço pelo olhar; reconhecimento do corpo do outro e do próprio corpo (olhos fechados e de olhos abertos); percepção da textura e da temperatura através do toque das mãos (tato); observação do ambiente e seus elementos (objetos e frutas), atentando para a transformação aos elementos que o integram (potencial e em deslocamento); percepção dos objetos e frutas através do cheiro (olfato); reconhecimento do corpo do outro pela oferta de uma fruta (ao colega que está próximo, que está distante e que não está no seu campo de visão - através do olhar, de costas, variações de velocidade); inibição do sentido da visão na deglutição do alimento ingerindo a energia que ele compreende (paladar) relacionada à exteriorização (expansão do movimento) e interiorização (recolhimento do movimento); deslocamentos induzidos pela projeção do eixo para frente, para trás, para os lados (desequilíbrios) em diferentes bases de apoio pelos espaços da sala e em direção aos espaços externos (saindo da sala e retornando), pensando nas relações das energias em transito no próprio corpo e com outros corpos e espaços. Estratégias: não-diretivas.
- Segunda oficina – Facilitadora: Iyalorixá e Pesquisadora Celina Batalha. Atividade-tema: Deslocamentos contínuos na base de pé, em diferentes sentidos e direções que se encontravam nos cruzamentos e porteiras. Estratégias: não-diretivas
- Terceira oficina - Facilitadora: Ignez Calfa. Atividade-tema: Transposição da encruzilhada ao corpo de cada um. Cada intérprete dividiu o seu corpo em quadrantes transformando-o em encruzilhada e a partir daí, a professora trabalhou em diferentes bases de apoio, as ações de *Exu*, tais como roubar, vigiar, beber, pegar, desequilibrar. Estratégias: não-diretivas.
- Quarta oficina – Facilitador: Babalorixá Mozambi (Getúlio Mota). Atividade-tema: Reprodução da gestualidade de exu e pombagira nas suas danças em círculo e em deslocamento, acompanhada das explicações sobre os seus significados e suas relações rítmicas com os atabaques. Estratégias: diretivas.

- Quinta oficina – Facilitadora: Tatiana Damasceno. Atividade-tema: Desequilíbrios, prioritariamente na base de pé, com objetos e figurinos espalhados pela sala, constituindo novas expressões, a partir das matrizes de movimentos dadas pela facilitadora. Estratégias: diretivas e não-diretivas.

Finalizado esse rol valoroso de oficinas, identificamos a carência de um trabalho contínuo de corpo, paralelo, à transposição das simbologias da pombagira para a expressão do movimento. Decidimos então, acrescentar ao conjunto de procedimentos, uma residência coreográfica com base no desenvolvimento de Técnicas Corporais para a Construção de Poéticas. Convidamos o professor-pesquisador Alexandre Ferreira, á época, doutorando em Artes da Cena pela UNICAMP, orientando do Professor Eusébio Lobo, uma vez que o seu trabalho versa em torno da construção de caminhos que possibilitam o “ser poético” em cena.

Ao final do ciclo de oficinas acima mencionado, procedi com os Laboratórios de Corpo ainda sem a intervenção da câmera. A seguir, descrevo sucintamente as atividades-temas que se desdobraram nos laboratórios norteados por dois princípios básicos, por mim instituídos e compartilhados com os participantes das atividades:

- *“Uma imagem constrói um pensamento, da mesma forma que um pensamento constrói uma imagem.”*
- *“O olhar trabalhado aprimora a acuidade visual. O campo de visão se torna mais rico, visível, legível. O **ver** ganha novas propriedades, no sentir, no pensar, no ouvir, no agir.”*

1. Individual – Deslocamentos contínuos, prestando atenção a ritmicidade sugerida pelos acompanhamentos musicais e tentando adequar-se a eles. Ora acelerando, ora retardando, ajustando os passos a pulsação da música (ritmo externo), até parar e dar continuidade a essa pulsação somente com a respiração (ritmo interno).
2. Individual – Deslocamentos contínuos, prestando atenção a ritmicidade sugerida pelo espaço ambiente (da sala), seus contornos, suas arestas. Escolher um espaço delimitado e ocupá-lo, sem perder a ritmicidade interna que vai se conjugando ao ritmo externo do seu entorno. Movimentar-se no espaço escolhido. Ora acelerando, ora retardando.

3. Individual – Observação no próprio corpo dos contornos que configuram enquadramentos (delimitações geométricas) através dos quais podemos nos comunicar com o mundo. O ritmo interno (impulso interno gerador do movimento) interage com o ritmo externo do seu entorno, podendo formar inúmeros enquadramentos e reenquadramentos. Experimentação essas possibilidades em diferentes níveis do corpo no ambiente (baixo, médio e alto).
4. Individual – Deslocamentos contínuos em direção aos enquadramentos que estabelecem relações entre o participante na sala com o espaço externo (exemplo: janelas, portas, fechaduras), buscando um espaço da sala (entre esses enquadramentos) com maior incidência de luz. Fechar os olhos e sentir o calor da luz, por onde ela entra, por onde ela passa, por onde ela sai. Deslocamentos contínuos de olhos fechados acompanhando a luz. Quando esbarrar em alguém, muda a direção e continua movimentando-se buscando a luz de olhos fechados. Repetir algumas vezes até habitarem o espaço com mais luz, abrir os olhos e interagir com quem está mais próximo, formando duplas.
5. Em duplas – Parados, observando-se mutuamente, percebendo a ritmicidade dos contornos do corpo do outro e os enquadramentos que estes proporcionam. Aos poucos, um da dupla experimenta formar diferentes contornos (enquadramentos) no seu próprio corpo para, através destes, olhar o corpo do outro (de cima, de baixo, de lado).
6. Em duplas – Cada dupla recebe um visor de papel e se revezam no papel de observado e observador. No início os dois estão parados, fixos. Depois o observador começa a se deslocar, ampliando as possibilidades e os pontos de vista sobre o observado, que continua imóvel. Até que o observado vai ganhando movimento gradativamente e se desloca também. Os dois criam uma cumplicidade no observar um ao outro.
7. Em duplas – O observado cria uma seqüência de movimentos. Em um dado momento o observado seleciona um pequeno trecho da seqüência e reproduz livre pela sala. Este trecho é repetido até o final da atividade. O observador experimenta diversos pontos de vista sobre o observado na seqüência. Além dos diferentes níveis, o perto e o longe também são explorados.
8. Em duplas – Há um revezamento onde o observador assume o papel de observado e vice-versa. Os itens 6 e 7 se repetem.

9. Em duplas – As duplas saem da sala. No ambiente externo, aumentam as possibilidades de enquadramentos pelas relações promovidas das seqüências criadas naquele espaço. No ambiente externo, o observado reproduz sua seqüência e o observador compõe um enquadramento de acordo com a escolha do ângulo em que irá registrar através de uma fotografia. Logo após irá também registrar este mesmo enquadramento através de uma frase. Os dois alternarão os papéis.
10. Coletivo - O grupo inteiro se reúne e as frases são trocadas com participantes de diferentes duplas.
11. Em duplas – Cada participante fica com uma frase diferente e seleciona um enquadramento a partir da frase recebida. Registra o mesmo enquadramento em fotografia podendo contar com a ajuda de seu parceiro.
12. Coletivo – Na sala, exibição e análise coletiva dos enquadramentos registrados em fotografias e frases. Vemos a primeira fotografia, depois a frase criada a partir desta e por fim a fotografia a partir da frase.
13. Individual – O olhar amplo e aberto, restrito e fechado, colocando-se em diferentes pontos da sala (em cima, embaixo, de lado, de frente, de costas). Corpo-espaço (ambiente) olhando em cada ponto desses para direções, níveis e sentidos diversos e se perguntando: O que estou vendo?
14. Em duplas – Um dirige a movimentação do outro pelo olhar. Aquele que dirige está parado, o outro se movimenta guiado pelo olhar do primeiro. Entre uma condução e outra, um pergunta ao outro, alternadamente: O que você vê? Um responde ao outro. Repetir 6 vezes e depois troca.
15. Individual – O facilitador distribuiu para cada participante, um visor em forma de moldura vazada no papel cartão preto. A atividade enfatiza a observação do mundo através do enquadramento dos visores de papel, dentro da sala e em espaço externo. Cada um escolhe um determinado enquadramento e em seguida, registra o mesmo em desenho gráfico. Após isso, busca outro ponto de vista do mesmo conjunto observado anteriormente, aproximando-se dele e registrando-o também, em desenho.
16. Coletivo – Exibição e análise coletiva dos enquadramentos registrados em desenhos.

17. Individual – Cada participante continua com o seu visor em forma de moldura vazada no papel cartão preto. A atividade enfatiza a observação nos mesmos enquadramentos selecionados nos exercícios anteriores, sendo que, agora, registrando-os em fotografias, isto é, com câmera fotográfica.
18. Coletivo – Exibição e análise dos enquadramentos registrados em desenhos comparados aos mesmos enquadramentos registrados em fotografias.
19. Coletivo - Introdução a discussão sobre o conceito de enquadramento, como uma variação expressiva do Plano/imagem-movimento.

Conforme mencionei anteriormente, todas essas atividades-temas foram desdobradas em vários laboratórios no decorrer de um ano (março/2009 a março/2010), duas vezes por semana, com uma duração média de 3 horas de práticas corporais em cada encontro.

Após todos os laboratórios de pesquisas corporais, como desdobramentos das atividades-temas, observamos que as locomoções na base de pé (no eixo verticalizado) em andamento rápido predominaram nas práticas corporais, mas também foram recorrentes os deslocamentos em bases baixas guiados por uma parte do corpo (ora a cabeça, ora os pés, ora as mãos), em andamento moderado. O trabalho com o visor e o olhar na relação Corpo-espço suscitou o levantamento da questão sobre a diferença do olhar no espaço convencional e a sua inversão, em sinergia com uma característica marcante da Pombagira de subverter a ordem, trazendo “o outro lado da moeda”, no sentido de outros pontos de vista que não podem ser percebidos na lógica da visão convencional, e que acarretam novas possibilidades de ordenações a partir da desordenação.

Os focos temáticos dos Laboratórios variaram desde os sentidos e ações de Exu (furtar, vigiar, beber, desviar, desequilibrar) e Pombagira (rebolar, espreitar, gargalhar, rodar, seduzir) até as relações rítmicas com os atabaques e diversos objetos cênicos, chegando a matrizes de movimentos incorporadas no ensaio audiovisual, como por exemplo: locomoções em bases baixas e com mudanças de base guiadas pelo dedo indicador apontando para sentidos e direções, sinalizando para caminhos distintos; locomoções no eixo verticalizado (na base de pé) guiadas pelos pés; corpo invertido em suspensão (fora do solo/chão), como se o corpo sugerisse uma visão dos fatos e acontecimentos na ordem inversa aquela comumente posta.

Matriz de movimento é aqui empregada com o sentido de “nuvem”, segundo Renato Ferracini, ator, diretor de teatro e artista-professor-pesquisador do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UNICAMP. Em 28 de novembro de 2010, nos diálogos sobre o processo de criação do trabalho *Despaixão*, após a apresentação do mesmo, no Teatro Cacilda Becker/RJ, Ferracini referiu-se a “nuvem” como sendo um conjunto de ações, em uma primeira análise, passageiras, provisórias, que norteiam a construção de uma cena, no campo da experimentação, passíveis de modificações durante o processo de maturação da composição artística. Participaram desses diálogos, os demais realizadores de *Despaixão*: as atrizes, bailarinas, coreógrafas, professoras e pesquisadoras da UFRJ Marina Elias e Lígia Tourinho, a bailarina, coreógrafa, também professora e pesquisadora da UFRJ Lídia Lorangeira e o ator e diretor de teatro Norberto Presta.

Diferentemente de *MaréMarê*, antes de elaborarmos o Roteiro de *Senhora da Encruzilhada*, adotamos os seguintes procedimentos: intensificamos leituras e discussões acerca dos mitos e lendas de Exu; organizamos palestras e diálogos sobre os mitos de Exu e simbologias da Pombagira com os pesquisadores convidados Igor Fagundes (Professor da UFRJ, Doutor em Poética da Literatura) e Tadeu Mourão (Professor da UERJ, Doutor em Literatura Comparada); organizamos Minicurso com ênfase na prática de exercícios que integram laboratórios de roteiros fílmicos, laboratórios de pesquisas corporais e experimentações audiovisuais com profissionais das áreas do Cinema e Dança (anexo 3); organizamos um ciclo de oficinas sobre Iluminação Cênica para Vídeo com o profissional convidado Paulo Castiglione (câmera profissional não vinculado a Universidade) e visitamos dois terreiros em festas de Exu e Pombagira – um de Umbanda (Tenda Espírita Caboclo Sete Flechas Pai Benedito Beira Mar/RJ) e um de Candomblé (Ase Ile Comunidade Afro Oguiã Ogunjá/RJ).

De maio/2009 a março/2010, demos continuidade aos laboratórios corporais coadunando os elementos da linguagem audiovisual (o plano e suas variações expressivas, tais como enquadramento, movimento de câmera, angulação, duração) a linguagem da dança (o movimento e suas variações expressivas na inter-relação com o espaço, o ritmo e a dinâmica).

Em setembro, além dos laboratórios, fizemos o módulo 2 do Minicurso *Questões da Etnocologia e da Antropologia Fílmica*. Com o título *Questões gnosiológicas do cinema e tecnologias de filmagem para as pesquisas na área de investigação e da produção fílmica em dança*, o módulo 2 foi um desdobramento do módulo 1 intitulado *Técnicas Corporais para Vídeo*, ministrado em maio de 2009, por José Francisco Serafim e Lúcia Lobato, Professores Doutores da UFBA. Ele, do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e ela, do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC). (Anexo 3)

Os dois módulos do Minicurso resultaram em oito exercícios fílmicos de autoria dos integrantes *PECDAN*. Em grupos de no máximo 04 pessoas, foram produzidos exercícios de curta duração (de 1 a 5 minutos) contando alguma coisa, isto é, com um rascunho de narrativa. Cada grupo produziu o seu exercício: em um primeiro momento sem som e sem edição posterior a filmagem (o momento da filmagem já definia a ordenação e duração dos planos); em um segundo momento inserindo o som e a edição.

PECDAN FRAMES EXERCÍCIOS FILMICOS MINICURSO



Sem título (Alvim, Tourinho, Faccini, UFRJ, 2009)



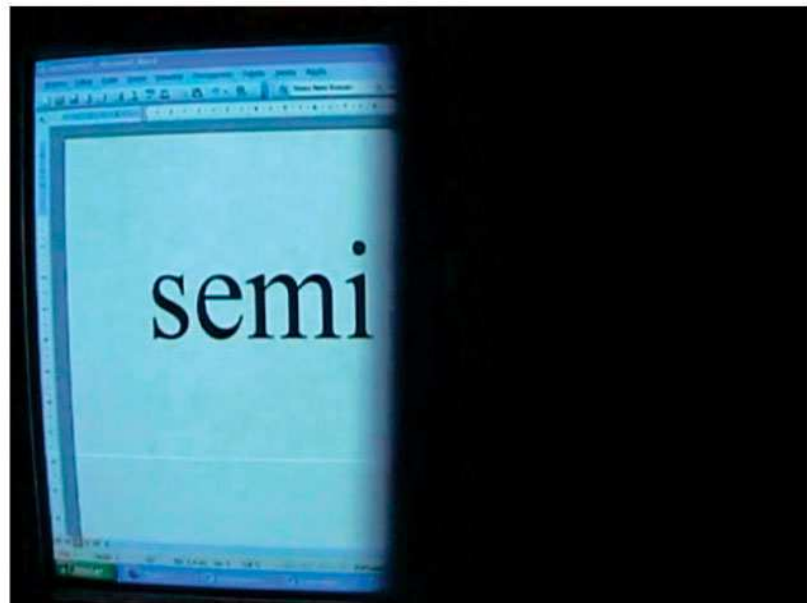
Banheiro Interditado (Britto, Natal, Tourinho, Ferreira, UFRJ, 2009)



Pó (Faccini, Alvim, UFRJ, 2009)



Um dia dos pés na escola (Gualter, Galvão, Rosaura, D'Olive, UFRJ, 2009)



Semi-ótica (Ide, Brito, Trindade, UFRJ, 2009)



Nem tudo é o que parece (Tourinho, Faccini, UFRJ, 2009)



Sem titulo (Brito, Junior, Faccini, Albuquerque, UFRJ, 2009)



Sem titulo (Gualter, Rosaura, Mello, UFRJ, 2009)

De abril a agosto/2010, paralelamente aos Laboratórios fotográficos e fílmicos sobre os quais falarei mais adiante, o Grupo *PECDAN* produziu também a performance *Laruê: Experiência 2.0*, o que enriqueceu sobremaneira a etapa das experimentações que conjugaram as práticas corporais de dança aos laboratórios fotográficos, fílmicos e de roteiros. O mote principal desta experiência artística foram as interações entre dança, vídeo, fotografia e música, propondo para o público uma relação de cumplicidade tomando como entusiasmo criador a personagem Pombagira.

Sob a direção da artista-pesquisadora Lígia Tourinho e minha consultoria o processo de criação da performance *Laruê: Experiência 2.0* compôs o caminho da produção artística/ fílmica de *Senhora da Encruzilhada*, através da experiência laboratorial em cena vivida nas itinerâncias pelos espaços internos do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro em uma apresentação única na abertura do *II Fórum Dança e Vídeo UFRJ*. (Anexos 4 e 5).

Performance "Laruê: experiência 2.0"

Foto - Américo Junior



Da esquerda para a direita: Atrizes-bailarinas - Eleonora Gabriel, Bruna Faccini.

Performance "Laruê: experiência 2.0"

Da esquerda para a direita: Atores-bailarinos - Prís Paraiso, Eleonora Gabriel, Renato Mendonça, Clara Alvim.



Da esquerda para a direita: Atores bailarinos - Felipe Belfort, Gerson Couto, Xandy Carvalho, Renato Mendonça.



Da esquerda para a direita: Atores bailarinos - Andréia Pimentel, Prís Paraiso, Carol Boanova, Gabriel Gabriel, Bruna Faccini.



Fotos - Leo Melo

Inspirados nas lendas e fábulas de Exu e Pombagira, investimos em Laboratórios fotográficos e fílmicos que incidiram na prática de exercícios audiovisuais de curta duração. De agosto a novembro/2010, estruturamos o roteiro e procedemos com as filmagens de *Senhora da Encruzilhada*. De dezembro/2010 a fevereiro/2011, finalizamos o filme sem banda sonora definida, tendo sido concluída somente em 2012.

Princípios que nortearam as práticas corporais de dança coadunadas aos laboratórios de roteiros e experimentações fotográficas e fílmicas inspiradas em exu e pombagira:

Corpo	Câmera
O Corpo não aparece, mas está presente no quadro, olhando, de frente, os tecidos pendurados embebidos em tinta vermelha, remetendo a imagens da corrente sanguínea e ao sangue pingando (tratamento especial ao sangue, pois ele simboliza a vida no ritual do sagrado).	Câmera na mão. Predominância do plano geral fixo em angulação frontal.
O Corpo aparece com pouca quantidade de movimentos em diferentes bases de apoio. Enfoque nos sentidos da visão, audição, principalmente, olfato (cheiro), paladar (degustação), tato (apreensão pelas mãos, reconhecimento de texturas).	Câmera no tripé. Predominância do plano detalhe (fixo) nessas pequenas partes do corpo
O corpo aparece sóbrio masculinizado, com movimentos circulares, partindo de bases baixas para a base de pé em deslocamento buscando caracterizar a Esfera (significado de <i>Exu</i>); Circunscrição.	Câmera na mão. Predominância do plano de conjunto em <i>contra-plongée</i> em movimento acompanhando o bailarino e mostrando seu corpo inteiro
O corpo não aparece, mas olha o mundo de cabeça pra baixo, buscando o sentido da circunscrição da terra enquanto comunicação do humano com os deuses.	Câmera na mão. Predominância do plano geral em <i>contra-plongée</i> em movimento em movimento circular

<p>O corpo aparece sensual e feminilizado; expressa uma sexualidade inocente pendurado de cabeça para baixo e movimentado braços, coluna e cabeça em andamento ora moderado, ora rápido, ora com acentos. Busca expressar a conexão do dual (visível e invisível), o “outro lado da moeda”, o contraponto</p>	<p>Predominância do plano de conjunto fixo em angulação frontal mostrando o corpo inteiro da bailarina</p>
<p>O corpo aparece e desaparece (entrando e saindo de quadro) masculinizado com movimentos na base e pé não-lineares, em locomoção, trazendo a déia do tridente, um dos símbolos de <i>Exu</i>, que evoca Artêmis, entidade do Mar que o toma como efervescência, movimento revoltoso, sem controle. Ruptura de limites, no movimento da vida.</p>	<p>Predominância do plano de conjunto em contra-<i>plongée</i> fixo mostrando seu corpo inteiro do bailarino</p>
<p>Dois corpos sentados no chão aparecem com uma peneira no meio simulando um jogo de búzios</p>	<p>Predominância do plano aberto fixo em <i>plongée</i> mostrando as cabeças dos bailarinos, as mãos e a peneira de cima para baixo</p>
<p>O Corpo aparece em um portal, o lugar entre o sair e o entrar, o subir e o descer, com movimentos com enfoque nos braços apontando para diferentes caminhos.</p>	<p>Predominância do plano geral fixo em angulação frontal.</p>
<p>Corpos (multidão) aparecem deslocando-se em encruzilhadas, indo e voltando, aparecendo e desaparecendo.</p>	<p>Predominância do plano geral fixo em angulação frontal.</p>

<p>Mãos amarram e desamarram tênis calçados. Corpos parados e em locomoção, trazendo o sentido de “dualidade” como a corrente de existência da humanidade. Corpos em sentidos e direções opostas, para cima, para baixo, para frente, para trás, esquerda, direita.</p>	<p>Predominância do plano detalhe fixo nos pés em <i>plongée</i> e angulação frontal.</p>
<p>Corpo aprisionado, encarcerado, trazendo a idéia de cárcere de <i>Exu</i> (“castigo”), que por sua vez, zomba e brinca com essa condição na busca de desconstruir, demolir o cárcere. O corpo humano encarcerado como castigo de <i>Exu</i>, o que leva <i>Exu</i> a perseguir a libertação pelas suas moradas inacabadas, transitando por entre os humanos para livrá-los e a si próprio do cárcere.</p>	<p>Predominância do plano fechado fixo no rosto em angulação frontal e lateral.</p>

Como os últimos procedimentos que antecederam a elaboração do roteiro, apliquei laboratórios corporais coadunados às experimentações fotográficas e fílmicas, com base em três lendas de exu, textos selecionados sobre o contexto histórico de Exu e Pombagira no Brasil e duas visitas a comunidades de terreiro em festividades de exu e pombagira.

Dos textos: “Os Espíritos das Trevas: Exu e Pombagira na Umbanda”, do livro “A busca da África no candomblé. Tradição e poder no Brasil”, de Stefania Capone (2009, p 89 – 118); “Onde se aprende que Padilha é uma rainha”; “Maria Padilha na pequena África do Rio de Janeiro”; “Maria Padilha na festa de exu”, do livro “Os Conjurios de Maria Padilha. A verdadeira história da Rainha Padilha, de seus trabalhos de Magia e de suas Rezas infalíveis”, de Maria Helena Farelli (2006, p. 7 – 14, p. 83 – 90, p. 119 – 124). Das lendas (anexo 4 do presente trabalho): “Como Exu obrigou Orunmilá a fornecer-lhe comida”; “O Pequeno Escravo”; “O Jogo de Búzios”, do livro “Lendas de Exu”, de Adilson Martins (2005, p. 19 – 21, p. 38 – 44, p. 87 – 92). Todos os livros aqui mencionados compõem as Referências Bibliográficas desta tese.

As lendas referem-se ao Exu orixá cultuado no Candomblé, que não é líder de nenhuma falange dos espíritos. Porém empresta sua significação ao domínio dos exus e pombagiras na Umbanda também conhecidos como povo de rua (LIGIERO&DANDARA, 1998, p. 92).

Um exemplo para elucidar essa afirmação: no Candomblé, o Exu orixá (que como orixá é energia, *ânim*a, ou seja, não possui forma humana) tem como lugares de trânsito preferencial a encruzilhada e a porteira. É sempre o primeiro a ser louvado e alimentado em qualquer ritual festivo aberto ao público ou intimista de uma determinada comunidade de terreiro.

Na Umbanda, os exus e pombagiras são muito próximos dos seres humanos, encarnações das almas que ainda devem completar o seu processo de evolução. (CAPONE, 2009, p.99). Sendo assim, eles assumem a forma humana, porém são tratados, na Umbanda, com a mesma progressão ritualística do Exu orixá no Candomblé. Os exus e pombagiras na Umbanda também passeiam preferencialmente pelas encruzilhadas e porteiras, bem como são exaltados e alimentados como primeira atividade (abertura dos trabalhos) em qualquer cerimônia aberta ou fechada ao público.

O processo histórico da formação do Candomblé e Umbanda no Brasil explica essa congruência, apesar da diferença clara e evidente entre o Exu orixá do Candomblé e os exus e pombagiras da Umbanda. Segundo Capone (2009) e Ligiero&Dandara (1998), a Macumba no Rio de Janeiro (sinônimo das práticas religiosas de herança africana) nasceu do encontro entre as crenças dos escravos africanos, a influência indígena e a magia de origem ibérica. A partir do século XX, o Exu africano, reinterpretado como espírito maroto, mas prestativo, espécie de diabinho familiar da tradição ibérica, começa a se multiplicar nas Macumbas do Rio, sob a influência das crenças espíritas sobre os mortos. Ramos (apud CAPONE, 2009, p. 93) esclarece que:

A Macumba brasileira é um ritual religioso e mágico. Foi transformada sob a influência da atmosfera deste país, ganhando novas formas e se misturando com crenças e costumes mágicos e religiosos existentes nessa nova terra. (...) No Brasil, a Macumba como religião ou tipo de magia assume diferentes formas e expressões de acordo com a região.

Com base nas misturas de crenças e costumes religiosos no Brasil elucidados pelas congruências acima mencionadas entre o Exu orixá do Candomblé e os Exus e Pombagiras da Umbanda, entendi que as lendas do Exu orixá poderiam enriquecer minhas referências e dar maior densidade ao processo laboratorial para a criação fílmica inspirada na Pombagira. Promovi debates acerca dos textos e lendas supracitados, com toda a equipe *PECDAN* e posteriormente a essas ações, dividi a equipe em 06 duplas.

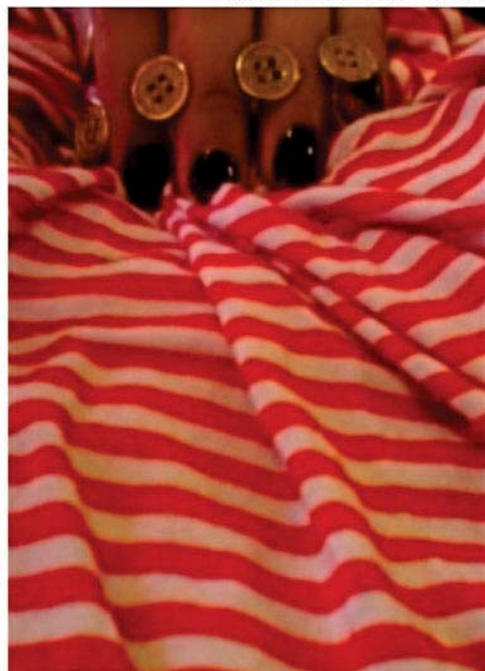
Para cada duas duplas distribuí uma lenda, de modo que uma mesma lenda foi designada para duas duplas. Primeiramente, cada dupla elaborou um argumento com base na sua lenda, produzindo em seguida uma série de três fotografias que expressavam o argumento.

Prosseguindo, essas fotografias foram projetadas e cada dupla explicava a relação lenda-argumento e seqüência fotográfica. Prosseguindo, o Grupo comparava cada exercício através de análises comentadas, com o exercício da dupla de mesma lenda, desde o enquadramento ao figurino e cores utilizadas.

PECDAN EXERCÍCIO FOTOGRÁFICO



PECDAN EXERCÍCIO FOTOGRÁFICO



PECDAN EXERCÍCIO FOTOGRÁFICO



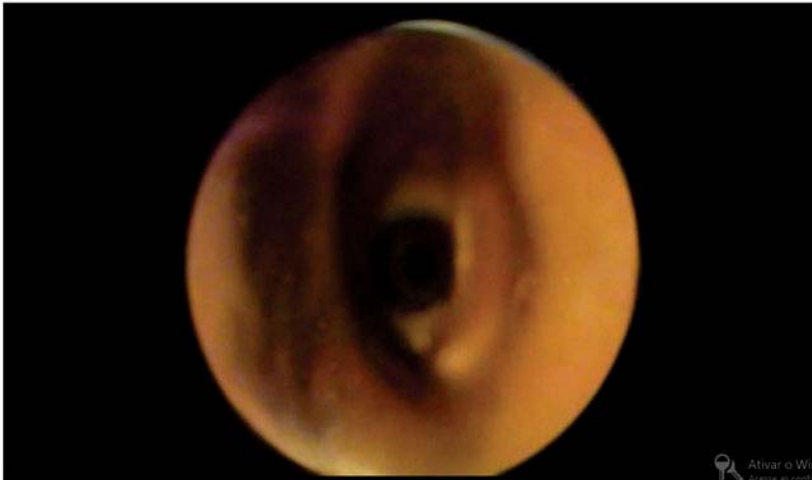
PECDAN EXERCÍCIO FOTOGRÁFICO



PECDAN EXERCÍCIO FOTOGRÁFICO



PECDAN EXERCÍCIO FOTOGRÁFICO





PECDAN EXERCÍCIO FOTOGRÁFICO

PECDAN EXERCÍCIO FOTOGRÁFICO



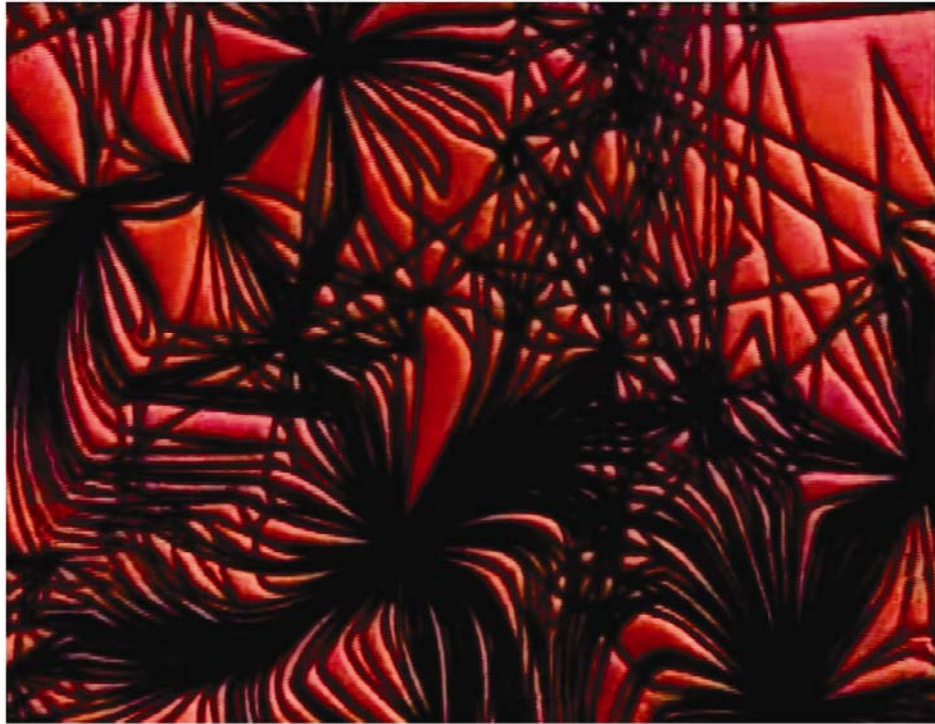
PECDAN EXERCÍCIO FOTOGRÁFICO



A etapa seguinte foi dedicada à manutenção das duplas, sendo que, agora, todas tiveram que dar movimento às fotografias, ou seja, transformar a seqüência de fotografias (imagens-fixas) em imagem-movimento, em filme, vislumbrando sempre o trânsito de exu e pombagira, as moradas inacabadas, as ruas, as encruzilhadas. Para tanto, orientei cada dupla para a elaboração de um pequeno roteiro. É importante dizer que eu pratiquei todos os exercícios junto com os demais integrantes do Grupo, compondo com mais dois alunos, a única trinca desta etapa, além de orientar as demais duplas.

Cada dupla, assim como a trinca produziu um breve exercício audiovisual (de 3 a 5 minutos) e apresentou no mesmo esquema do exercício fotográfico.

Jogo de Búzios (Tourinho, Carvalho, UFRJ, 2010)



Linhas em trânsito, (Trindade, Brito, Belfort, UFRJ, 2010)



Sem título (Gualter, Ide, Pimentel, UFRJ, 2010)



Fios e ligações (Alvim, Moraes, UFRJ, 2010)



Com base em todos os exercícios praticados pelas duplas e trinca, elaborei o roteiro assinalado a seguir ressaltando a rosa, a cor vermelha e a Pombagira, nas ruas em intenso movimento de carros e pessoas, por entre as pessoas e em portais pendurada em posição invertida. Quis trazer a figura da Pombagira passeando em meio às multidões, tornando-se presença em cada um dos transeuntes, e estes por sua vez, tornando-se presença na Pombagira. Segue abaixo o Roteiro de *Senhora da Encruzilhada*.

ROTEIRO DO FILME/ Descrição das cenas por ordem das seqüências
1- Casa em ruínas. <i>Contra-plongée</i> na Escola de Música (área aberta), mostrando o céu, as folhas das árvores, com sons de passos e respiração. Câmera mostra o “interior” da casa em planos fechados.
2- Ao som de uma vassoura varrendo, água caindo no copo, campainha de celular, música de tela do computador, aparece uma moringa com rosas vermelhas, vassoura, celular, fone de ouvido, laptop, internet, vela, fósforo, luz elétrica.
3- De dentro para fora da casa, a câmera pára fixa mostrando o portal da casa com um alguidar vazio no chão e o som em <i>off</i> de passos em direção a esse portal e os outros sons de fundo.
4- O som dos passos continua e aparece um fósforo sendo aceso aproximando-se de uma vela. Nesse momento, aparece um laptop que liga (acende), como se fosse aceso pelo fósforo – Aparece ROSA E MESSENGER na tela do computador.
5- A câmera caminha para mostrar o portal com um alguidar vazio no chão. A câmera pára fixa mostrando o portal da casa com um alguidar vazio no chão com o som em <i>off</i> de passos em direção a esse portal.
6- A câmera caminha para e pela rua (continua o som dos passos). Fusão ou sobreposição nos planos dos carros (do Fundão) e vai entrando em <i>fade</i> sendo somado ao som dos passos, o som de carros passando e buzinas.
7- Aparece o plano dos carros no Fundão (mesma banda sonora de 6).
8- Aparece a Andréia deitada na encruzilhada do fundão (a encruza da EEFD). Plano aberto. Angulações frontal e lateral.
9- Na encruza, Andréia deitada – parada, sendo que, com uma rosa vermelha no umbigo. <i>Plongée</i> . (rosa pintada)

10- Andréia evolui. Evolução já experimentada (no. 1 com o dedo) em direção ao portal da casa.
11- Aparece o portal da casa (de fora pra dentro) mostrando o que tem dentro da casa (os objetos já mostrados anteriormente)
12- Aparece a Aline entrando em quadro de cima do portal (pendurada com uma saia vermelha)
13- Aline tira a saia e a saia cai em <i>slow motion</i> no alguidar. Plano aberto mostrando o corpo inteiro de Aline e a saia caindo no alguidar.
14- Aline muda para base de pé. Câmera foca pernas de Aline mudando de base (de invertida em suspensão para base de pé). Aline está olhando pra Andréia e não sai dos limites do portal.
15- Aparece Andréia parada próxima de Aline apontando para ela (Câmera baixa). Aparecem os pés da Aline.
16- Em sobreposição ou fusão, aparece uma cena de pernas e pés andando no centro da cidade. Pessoas pra lá e pra cá.
17- Passa pro campo de Santana pessoas pra lá e pra cá até chegar na árvore com cipós
18- Aparecem os pés da Aline de pé atrás da árvore de cipós. Ela se pendura de cabeça pra baixo.
19- Aline está pendurada na árvore de cabeça pra baixa. Câmera em angulação frontal e plano aberto. Aline está escondida atrás dos cipós. Aline sacode a cabeça ainda atrás dos cipós. Câmera fixa.
20- Plano mais fechado câmera fixa. Aline continua sacudindo a cabeça, abre os cipós com as mãos e se revela. Ela começa a se balançar.
21- Aparecem os barbantes pingando tinta no papel (cena da Clara e Bruno) e se balançando meio que na velocidade do balanço de Aline.
22- Sobreposição de Aline se balançando na árvore (final do <i>take</i> 17) e aparece Aline da mesma forma (se balançando) no portal da casa.
23- Aparecem os barbantes pingando tinta no papel e se balançando meio que na velocidade do balanço de Aline.

<p>24- Aparece Aline (se balançando) em um portal de uma encruzilhada (a mesma encruzilhada que já apareceu). De cabeça pra baixo ela borra o balanço de tinta vermelha com os cabelos. Tem um alguidar vazio no chão com um pano vermelho dentro.</p>
<p>25- Aline se balança de pé e sentada no balanço e faz outras evoluções no portal, ora deixando o balanço balançar sozinho com ela pendurada no portal, ora interagindo com o balanço. O balanço vai sendo borrando de vermelho, na medida em que Aline vai evoluindo e o seu cabelo vai sujando o ambiente: o balanço, o asfalto, o alguidar, o portal.</p>
<p>26-Volta à imagem 23 e vai pro final da 25 (cabelo sujando o ambiente). Vai fechando o plano no alguidar vazio no chão do portal da encruzilhada sendo preenchido com objetos símbolos da tecnologia da comunicação na atualidade (<i>netbook, mouse, microfone</i>) caindo dela no alguidar.</p>
<p>27- Aline continua sua evolução. Plano fechado no alguidar, balanço entrando em quadro e partes do corpo de Aline. Na medida em que ela evolui, solta os objetos (eles caem) no alguidar (como se ela fosse largando-os: rosa vermelha, celular, fone de ouvido, microfone, <i>netbook</i>, vela). Alguidar no portal vazio sendo preenchido com coisas caindo de Aline.</p>
<p>28- Encruza. Câmera no alguidar. Plano aberto mostrando o alguidar como um todo preenchido. Depois plano fechado na rosa e nos diferentes objetos. Mostra Aline recostada no portal (da encruza) sorrindo (de pé), olhando pro alguidar</p>
<p>29- O celular de Aline toca no alguidar. Aline olha pra o relógio e ele marca 12h em ponto (um relógio preto e vermelho). Aline vai até o alguidar e levanta a tela do <i>netbook</i> que está no alguidar.</p>
<p>30- Ela toca (“acorda”) o <i>netbook</i> e aparece a tela do <i>netbook</i> acesa (<i>messenger</i> na tela). Em seguida, aparece uma TV ligada no outro canto da encruza, recomeçando o filme. Na outra ponta da encruza, aparece um microondas com tempo 7777; na outra ponta, aparece um porta-retrato digital com a imagem de uma rosa vermelha.</p>
<p>31- Planos fechados nestes cantos e depois plano aberto mostrando a encruza e seus cantos como um todo.</p>

32- Alguém apaga uma vela com os dedos e aparece a TV desligando. (vela gasta com a cera derretida aparecendo na vela)
33- Na medida em que os eletrônicos desligam, aparecem pessoas nos diferentes cantos indo pra direções e sentidos diversos cruzando a encruzilhada e voltando. Assim, vai aumentando o grupo de pessoas na encruzilhada.
34- Aline (em cena) veste uma roupa, arruma o cabelo, coloca óculos escuros e também se mistura a esse grupo. Sempre sorrindo.
35- Até que esse “grupão” incluindo Aline e Andréia se mistura (fusão) a uma multidão no centro da cidade atravessando uma transversal no horário do rush. Aparecem Aline e Andréia misturadas à multidão. (filmar de vários ângulos, de modo que aparecem igrejas no fundo, mendigos, prostitutas, meninos de rua, outdoors, etc)
36- Ao som de um desligar uma TV, a imagem some tal como quando se desliga uma tv. FIM

A partir daí foi dado início ao processo de realização do Ensaio *Senhora da Encruzilhada*.

Fotos: Américo Junior



Da esquerda para a direita: Clara Alvim, Andréia Pimentel, Katya Gualter, Lígia Tourinho.



Da esquerda para a direita: Aline Brito, Lígia Tourinho.

MAKING OFF SENHORA DA ENCRUZILHADA

Fotos: Américo Junior



Da esquerda para a direita: Aline Brito, Katya Gualter, Gabriel Ide.



Da esquerda para a direita: Aline Brito, Tainá Albuquerque.



Da esquerda para a direita: Aline Brito, Arthur Trindade, Gabriel Ide

Fotos: Américo Junior



Aline Brito

3º. Capítulo: SENHORA DA ENCRUZILHADA – POR UMA DANÇA AUDIOVISUAL

Neste item discorro sobre a dialogia da dança com o audiovisual, através da prática de exercícios audiovisuais tentando ultrapassar posições dualistas e dicotômicas. Considero que se trata de um fenômeno transdisciplinar. Entendo que este fenômeno requer a imersão em experiências continuadas na busca incessante de uma fruição, onde a dança e o audiovisual podem interagir, interatuar, promovendo atravessamentos e transversalidades.

3.1 A Decupagem: Das Locações/filmagem ao Corte Final

Aqui, descrevo o período de filmagens e analiso, em termos conceituais sob uma perspectiva dialógica da dança com o audiovisual, toda a decupagem, edição, criação da banda sonora e os créditos finais, incluindo as improvisações decorrentes das limitações de espaço, tempo e patrocínio.

Dedico-me ao movimento como sendo a própria essência da dança, do cinema e do audiovisual. Ele é o parâmetro básico que rege essas linguagens artísticas. Indiquei no capítulo anterior como o corpo poético-dançante extrapola as trajetórias no espaço percorrido.

Ele é imagem-movimento-espaco-tempo continuamente e, enquanto relação é também conexão. Logo, o movimento vai além das formas delimitadas pela estrutura anatômica. A essência do movimento na dança está também na energia que converge para uma interiorização: o corpo em repouso aparente, em silêncio na escuta de si mesmo, já é movimento.

Essa característica é observada também no cinema e no audiovisual. Neles o movimento está sempre presente, definindo a técnica, a linguagem e sua poética. A própria palavra cinema etimologicamente vem do grego *kinema*, que significa movimento. E mesmo quando se filma um objeto parado, com a câmera fixa, o movimento existe, ainda que não seja muito evidente.

"A imagem cinematográfica apareceu de pronto como radicalmente nova porque está em movimento (e não apenas porque representa um movimento)". Os diferentes movimentos de câmera (panorâmica e *travelling*)⁷ utilizados em *Senhora da Encruzilhada* acrescentam novos movimentos ao movimento do mundo. Como na dança, não existe natureza morta nem no cinema nem no audiovisual (AUMONT 1995, p. 174).

Por essa razão, torna-se necessário esclarecer os pontos comuns sobre o conceito de movimento na dança e no cinema, para explicitar os princípios em que me baseei para dirigir *Senhora da Encruzilhada*. Procurei me apropriar de uma técnica de filmagem, acompanhada, sobretudo de uma ética de filmagem, tomando como critério a priori: como, porque e para que das minhas opções estéticas de acordo com a experiência imagética pretendida.

Fotos: Bruno Moraes



Da esquerda para a direita: Felipe Belfort, Gabriel Ide.



Gabriel Ide.



Da esquerda para a direita: Arthur Trindade, Leo Melo, Gabriel Ide.



Da esquerda para a direita: Gabriel Ide, Américo Junior, Leo Melo, Felipe Belfort, Aline Brito e Ligia Tourinho.

Fotos: Bruno Moraes

MAKING OFF SENHORA DA ENCRUZILHADA



Da esquerda para a direita: Aline Brito, Felipe Belfort, Gabriel Ide, Arthur Trindade, Leo Melo.



Aline Brito.



Aline Brito.



Aline Brito.

Fotos: Américo Junior



Da esquerda para a direita: Arthur Trindade, Katya Gualter



Da esquerda para a direita: Arthur Trindade, Katya Gualter

MAKING OFF SENHORA DA ENCRUZILHADA

Fotos: Américo Junior



Da esquerda para a direita: Aline Brito, Ligia Tourinho, Arthur Trindade.



Aline Brito.



Da esquerda para a direita: Arthur Trindade, Katya Gualter

Fotos: Américo Junior



Da esquerda para a direita: Arthur Trindade, Katya Gualter, Bruno Morais.



Da esquerda para a direita: Bruno Morais, Andréia Pimentel, Waleska Britto, Felipe Belfort, Bruna Faccini, Tainá Albuquerque, Clara Alvim, Ligia Tourinho.

MAKING OFF SENHORA DA ENCRUZILHADA

Foto: Américo Junior



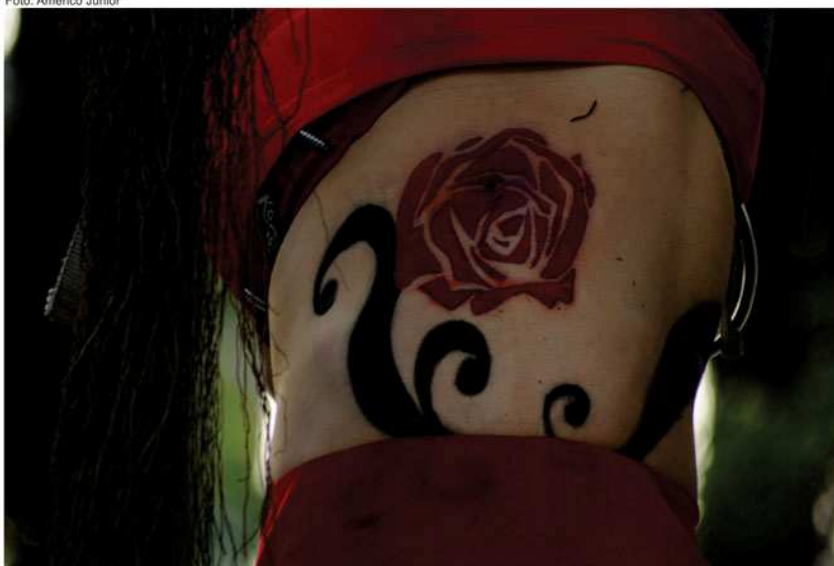
Da esquerda para a direita: Lígia Tourinho, Arthur Trindade, Katia Gualter, Clara Alvim, Aline Brito

Foto: Bruno Moraes



Aline Brito

Foto: Américo Junior



Aline Brito

Foto: Américo Junior



Aline Brito.

O cinema como o audiovisual consegue potencializar o movimento do corpo através do modo de filmar, porque o ato de filmar capta um momento da realidade. Na medida em que, a realidade se manifesta em permanente mutação, a potencialização do movimento corporal pelo cinema é um momento escolhido da realidade que exprime continuidade e mudança. Cada instante, cada momento é um movimento único que não se repete, mas que se renova continuamente. Como o movimento é a essência do universo e é de natureza mutável, a mudança está em todas as coisas, em todos os corpos. Assim, mesmo aparentemente parado, um corpo está sempre em movimento (BERGSON, 1971; DELEUZE, 1985).

Nessa perspectiva, abordo o corpo e o movimento no cinema, enquanto transformação contínua, permanente mutação.

Henri Bergson desenvolve o conceito do movimento como sendo mudança, propondo o exame de duas ilusões mecanicistas sobre a realidade. Uma se refere à percepção ilusória do real, como se a revelação do real fosse estática, parada, sem mobilidade. A outra também se refere à percepção ilusória do real, sendo que, essa percepção ocorre como se o vazio existisse e a total ausência das coisas fosse possível na manifestação do real (BERGSON, 1971).

A primeira ilusão mecanicista explica que a inteligência, sob influência extra-intelectual do desejo e da falta de alguma coisa ou de alguém (saudade) afasta-se o máximo do movimento que está sendo realizado, para olhar apenas a imagem antecipada do movimento anterior. A consciência retém aquilo que já está feito, ou seja, apenas os momentos passados aos quais atribuímos algum interesse de ordem prática. Assim, retemos do mundo material, apenas, um estado momentâneo do real, “relances instantâneos, cortes imóveis” (BERGSON, 1971, p. 270).

Em outras palavras, o nosso interesse prático nos convida a encarar a manifestação do real como sendo uma resultante de cortes estáticos. Segundo Bergson, isto acontece por efeito dos órgãos sensoriais coordenados com os órgãos motores, através dos quais nós concretizamos, em ações inseridas no mundo material, nossas percepções. Os órgãos sensoriais nos dão a faculdade de perceber o real, sendo que, “a percepção capta do real apenas um estado, em que ela se

inscreve, provisoriamente”. Os órgãos motores nos dão a faculdade de agir no mundo material, visando um resultado momentâneo, efêmero, passageiro. (BERGSON 1971, p. 293 - 294).

Agimos, então, proporcionalmente ao modo como percebemos as coisas. Desta forma, nós temos pontos de vistas estáveis (imóveis, instantâneos, estáticos) sobre a instabilidade (o móvel, a duração, o devir). Em decorrência disto, apreendemos do real o movimento que já passou e não o que está ocorrendo, como se a realidade se manifestasse tal qual um bloco rígido, imutável. Para Bergson, isto é uma ilusão, porque na verdade, a realidade se constrói como sendo o movimento vivo que está se constituindo passo a passo.

A outra ilusão mecanicista que Bergson propõe examinar refere-se também à inteligência que, como a primeira, “prepara as nossas ações sobre as coisas, como derivação de hábitos estáticos contraídos. Estamos mergulhados em realidades e delas não podemos sair”. Porém, quando a nossa atenção capta uma realidade presente que não é aquela que procurávamos, ficamos insatisfeitos, imbuídos de um sentimento de ausência. É a partir deste sentimento de vazio no sentido de ausência, falta, que, apoiados no passado, buscamos alguma coisa para preencher o momento presente. Este sentimento de ausência se deve à propriedade que temos de recordar e esperar, porque somos dotados de memória e previsão (BERGSON 1971, p. 270 - 275).

Esse vazio refere-se em outras palavras, ao significado do termo saudade, lembrança de algo que já tivemos e esperamos voltar a encontrar, porque sentimos a sua falta, sentimos saudade. Quando encontramos outra coisa no seu lugar, é reforçada a idéia de inexistência, pela substituição de um objeto passado desejado por um objeto presente desconhecido.

Com isso, expressamos a decepção da expectativa. Além da idéia distinta ou confusa de uma substituição, “a representação do vazio deriva também do sentimento experimentado ou imaginado, de um desejo ou de uma saudade”. Como estamos em uma busca constante do preenchimento de um vazio, decorrente do sentimento de ausência, a nossa percepção insiste na idéia do nada, como abolição de tudo, como negação de uma existência (BERGSON 1971, p. 279).

Assim, passamos a nossa vida a preencher vazios, partindo em busca do que não temos. Estamos sempre partindo do “nada” para “alguma coisa”. Somos mobilizados pela privação daquilo que procuramos. Todavia, Bergson (1971, p. 278) elucida que, “uma inteligência que não tivesse saudade nem desejo, que estabelecesse o seu movimento a partir do seu objeto, seria incapaz de conceber uma ausência ou um vazio”. Ele destaca ainda que:

(...) para um espírito que seguisse pura e simplesmente o fio da experiência, não haveria o vazio, não haveria o nada, mesmo relativo ou parcial, não haveria negação possível. Um tal espírito veria os fatos sucederem-se aos fatos, os estados aos estados, às coisas às coisas. Aquilo que ele conheceria a cada instante seriam as coisas que existem, os estados que se manifestam os fatos que se produzem. Viveria dentro do atual e, se fosse capaz de julgar, só seria capaz de afirmar a existência do presente (BERGSON, 1971, p. 288).

Porém, como já mencionado o espírito não age seguindo puramente o fio dos fatos que vão se construindo em cada momento presente. Suas ações são presididas pela inteligência que não sofre influência, somente, das capacidades intelectuais. Ela é dotada, também, de saudade, desejo, interesse e afeição. Esta dotação faz com que a inteligência capte dos momentos que se produzem, apenas, alguns instantes, cortes instantâneos, imóveis.

Como ao espírito é conferida a memória, ele é imbuído do desejo de apoiar-se no passado, ou seja, ele persegue o preenchimento de um vazio do momento presente com o momento que já se realizou. Com isto, este espírito nunca se volta para o momento em curso. Ele está sempre persistindo na idéia de que o nada pré-existe a todas as coisas e sendo assim, a realidade se manifesta para servir ao preenchimento do nada, do vazio.

Considerando que o devir deriva do presente em volição das coisas e não da supressão delas e que a vida é o próprio movimento de manifestação da realidade em contínuo devir, em constante construção, não podemos admitir a possibilidade do nada, como inexistência de todas as coisas.

Para reforçar o absurdo da admissão do nada, Bergson (1971, p. 290) esclarece que “o Nada é, pelo menos, a delimitação em contornos do lugar onde este nada pré-existiu, pois algo só existe em função do espaço que ocupa”. Uma coisa reside num lugar, possuindo representações em função deste lugar e vice-versa. Logo, o nada possui representações no lugar em que se inscreveu, o qual por sua vez, também possui uma existência.

Caso contrário, nós confirmaríamos a possibilidade da total inércia e, por conseguinte, a possibilidade do não-movimento, da não-vida. Se o presente fosse vazio, demonstrando a ausência, como sendo a abolição de todas as coisas, o real se manifestaria em um processo de involução, até o universo acabar e assim, não haveria mais mundo, nem vida. Logo, a idéia de total negação pressupondo a inexistência é, segundo Bergson, uma ilusão absurda. Bergson procurou desfazer esta ilusão mostrando que a idéia de nada, como abolição de todas as coisas, é uma idéia destrutiva em si mesma.

Por outro lado, o autor defende que ao invés de inscrevermos na idéia de nada, a abolição de todas as coisas, inscrevermos o presente rico em movimento e fluência, poderemos constatar, que na “idéia do Nada se encontra tanta matéria como na idéia de Tudo”. Nesse sentido, devemos estar atentos ao presente construído pelos movimentos que se sucedem uns aos outros, onde o fluxo jamais é interrompido (BERGSON, 1971, p. 292).

Com base nesta concepção de movimento, Bergson desenvolve um conceito de corpo, que pode nos ajudar a entender a dança no cinema. Ele se fundamenta na idéia da manifestação da realidade como o acontecimento fluente que ocorre a todo instante, em todas as coisas, provocando mudanças.

Segundo o autor, quando delimitamos corpos no mundo, percebemos o corpo, por cortes instantâneos. Mas, na verdade, o corpo não pára de mudar, uma vez que ele é manifestação do real e a realidade é movimento. Mesmo quando o encaramos como "um sistema relativamente fechado, isolando-o da continuidade da matéria, na realidade, o corpo está constantemente a mudar de movimento". Portanto, o corpo não pertence ao domínio do imóvel. Ele é a própria mobilidade; ele é transformação (BERGSON, 1971, p. 294).

O problema posto por Bergson é que a nossa percepção limita a nossa compreensão, constantemente, solidificando em imagens descontínuas a continuidade fluída do real. Assim, desviamos o olhar da mobilidade do movimento e nos prendemos ao seu desenho imóvel. Com isso, a tendência é percebermos o corpo, tal como apreendemos a realidade, ou seja, como sendo momentos estáticos, cortes imóveis. Desta forma, guardamos uma forte tendência a encarar o movimento corporal como um bloco rígido, imutável, que não sofre alterações. Via de regra, o ser humano é conduzido pela percepção, a incorporar gestos e movimentos, como se fossem fragmentos do corpo, sem um fio de ligação e continuidade entre eles. É a essa percepção que Bergson chama de percepção ilusória do real.

Entretanto, graças ao caráter criador e integrador da dança, um dançarino não percebe seu corpo de forma rígida. Como a sua ótica de ver o mundo e o seu modo de senti-lo é através do movimento, o dançarino busca constantemente reeducar o seu olhar para compreender a manifestação da realidade como sendo contínuo movimento, mudança. Assim, compreende o corpo também enquanto fluxo de experiências, sem rupturas e interrupções, em comunhão com Henri Bergson ao discorrer sobre o movimento humano em compatibilidade com a sua natureza móvel.

Para tanto, devemos nos despojar das influências que nos levam a insistir na dimensão imóvel do corpo, ou seja, no corpo que não muda que não se renova. Sem esse despojamento, jamais perceberemos o corpo, como sendo uma possibilidade de manifestação da realidade, em constante transformação.

Jamais perceberemos o movimento que está sendo produzido, anunciando o movimento subsequente que, uma vez alcançado, já se transforma em um novo movimento. “Parado nos seus dois extremos: não só continua para além do seu fim como se abre para aquém do seu começo.” (GIL, 2005, p.15).

Se nós assimilarmos a realidade como fluidez, teremos mais chances de captar do real a infinitude do movimento, a energia criadora do corpo em movimento, no espaço em movimento, no tempo em movimento. Caso contrário, nos apropriaremos das ocorrências corporais, estaticamente, apoiando-nos no movimento decorrido, pretérito, que já é findo, sem apreender do real a contínua mudança, a verdadeira magnitude do movimento como devir; o corpo em

permanente transição.

Para Bergson, recompor o movimento a partir do movimento passado é recompor o movimento através de "poses eternas" ou de "cortes imóveis", o que consiste em perder o movimento, porque nós atribuímos um todo ao movimento, supondo que o todo é dado previamente. No entanto, o movimento se dá, somente, se o todo não é dado, porque se ele fosse dado, teríamos o movimento pronto e acabado, com um fim nele mesmo, ou seja, o movimento que não se propaga, ao contrário do que o autor propõe. Referindo-se ao conceito bergsoniano de movimento, Deleuze assegura que nenhum movimento se propaga sem interferir no todo. Segundo Deleuze (1985, p. 17, 20):

O todo se cria e não pára de se criar em função das partes dos sistemas fechados. Porém, os cortes imóveis das partes reúnem-se na duração, perdendo os seus contornos e passando por entre as partes, estabelecendo assim, um todo que muda e exprime mudança (...) O todo se cria e não pára de se criar numa outra dimensão sem partes, como aquilo que leva o conjunto de um estado qualitativo a outro, como o puro devir incessante que passa por esses estados. É nesse sentido que o todo é espiritual ou mental (...) A ordem eterna das formas e das poses, o conjunto dos instantes, o tempo como apenas a imagem da eternidade ou como a consequência do conjunto está sob o domínio do imóvel, onde não há interação, relação, porque se supõe um congelamento das formas. Ao passo que o "movimento real" exprime continuidade, mutabilidade, cortes móveis do movimento, o que dá à realidade a dimensão do devir.

Com base nesta concepção do movimento por vir, que exprime mudança, fluidez, ininterruptamente, Henri Bergson define o cinema como sendo o sistema que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer. Para ele, um instante qualquer é cada momento do movimento no espaço, cada uma de suas posições que suscita uma continuidade, modificando o todo.

Sob esta ótica do movimento, o que Deleuze denomina "cinema do corpo" oferece uma visão de movimento enquanto contínua transformação e, nesse sentido, "... a técnica cinematográfica não deve se apropriar do corpo e encurralar o corpo para que ele se submeta a sua vontade". É preciso que o movimento cinematográfico produza uma imagem do corpo em movimento de modo a mostrar os movimentos em toda a sua dimensão criadora (DELEUZE, 1990, p. 240).

As imagens devem anunciar uma significação do corpo, para além da aparência física. O cinema deve mostrar a expressão do movimento humano, que não se atém à gesticulação, simplesmente, ou seja, ao universo mecânico-motor quantitativo das partes do corpo. O movimento cinematográfico deve mostrar o corpo em sua singularidade. A imagem deve mostrar o corpo que é único, mas nem por isso é separado e isolado das coisas e dos outros corpos (DELEUZE, 1990).

Neste sentido, o cinema do corpo pode nos proporcionar a reconstituição do movimento, melhor dizendo, da fruição corpo-imagem-movimento-espaco-tempo. No cinema do corpo, o corpo não é o meio. "É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento". O corpo é o agente, a motivação, o gerador de atitudes, ao invés de um intermediário delas (DELEUZE, 1990, p. 227 - 230).

Corroborando esta linha de pensamento sobre o corpo, Deleuze comunga ainda mais com Bergson, quando afirma, que o movimento não se reduz ao espaço percorrido. O movimento é a qualidade, a construção do momento presente, o corte móvel, um instante qualquer.

Segundo Deleuze (1990), o movimento e o corpo possuem um caráter ainda mais particular, na dança. Ao analisar as comédias musicais, Deleuze diz que as cenas de dança possuem um caráter onírico, porque a dança tem a capacidade de nos transportar do mundo da realidade para o mundo dos sonhos. Deste modo, ao entrar em contato com a imagem de dança, o espectador se desloca do mundo real para o universo onírico de poéticas dançantes.

A imagem cinematográfica de dança pode conduzir a ultrapassagem da situação motora da realidade posta pelos contornos físicos, das formas. Assim, dependendo de como a imagem-movimento de dança se relaciona com esses contornos, o espectador pode transcender a realidade posta e ganhar um movimento de mundo (DELEUZE, 1990).

Para Deleuze, o cinema do corpo se localiza nesta potencialidade de registrar a imagem, de contar, narrar uma história, transportando o espectador do mundo real para o universo onírico, para o mundo dos sonhos, provocando atitudes.

Foi nessa perspectiva do cinema do corpo, que dirigi *Senhora da Encruzilhada*, transpondo-a para a dialogia da dança com o audiovisual, enquanto experiência em curso, isto é, caminho em construção. Busquei, dessa forma, convidar os espectadores a participarem de uma experiência imagética que contém nela uma história, sem recorrer às palavras, sob um ponto de vista da contextualização da Pombagira na urbanidade onde vivemos hoje, no nosso cotidiano.

Vislumbrei, com isso, mobilizar o espectador e os realizadores do filme a verem o corpo feminino para além dos seus contornos físicos. Procurei suscitar experiências do *ver* a mulher a partir da transitoriedade, da visão invertida, da sensualidade inocente e sóbria por vezes masculinizada, da capacidade misteriosa de gerar a vida pela superação da dor, com alívio e bonança. Dessa forma, investi em possibilidades dialógicas da dança com o audiovisual, capazes de promover o fluxo do movimento para uma dimensão onírica, para uma projeção de mundo.

Em comunhão com essa perspectiva de corpo e da dialogia da dança com o audiovisual, recorro a Arlindo Machado para buscar um entendimento do significado de ensaio audiovisual como processo em marcha. Segundo o autor (2003, p.3), “quando uma obra se transforma em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assume, portanto aquilo que todo o audiovisual deve ser na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo”.

Observo então a possibilidade de situar a Dança, o Corpo poético-dançante, e o Plano/imagem-movimento na fruição corpo-câmera-espaco-tempo-imagem-movimento também como ensaio, transpondo a idéia conceitual de ensaio em Arlindo Machado, não só para o enunciado audiovisual *Senhora da Encruzilhada*, mas também para enriquecer o entendimento sobre a Dança e o Audiovisual, principalmente, aqui, onde a dialogia entre essas artes constitui a própria pesquisa.

Conforme já mencionei anteriormente, optei pela montagem conceitual eisensteiniana, cuja seqüência de imagens articula conceitos com base no jogo poético das metáforas e metonímias. Busquei, com base em Eisenstein (2002), juntar duas ou mais imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados. Assim, através dos processos de associação, tentei chegar a

uma montagem (edição) onde o todo (filme) e as partes (planos) como sendo os elementos constitutivos da cena valorizam entre si o caráter sensível de cada um, enaltecendo a dança e o audiovisual.

A banda sonora (o componente sonoro do filme) foi pensada depois de concluído o filme, o que, acredito, tenha dificultado a sua construção. A banda sonora construída de modo fragmentado da decupagem tende a, mesmo bem feito, ficar alijada, separada da obra fílmica, como uma linguagem apartada, na contramão da interação, da perspectiva dialógica, do caráter interdisciplinar, do potencial transdisciplinar que desejo atingir.

Observei que na dialogia da dança com o audiovisual, a banda sonora é mais uma linguagem nos diálogos. Sendo assim, deve ser concebida e criada junto com o roteiro e a decupagem do filme. Caso contrário, como ocorreu em *Senhora*, se torna trabalhosa e morosa a sua inserção. Levei um ano depois do filme editado, para resolver a trilha sonora. E só consegui concluir o filme, quando retirei totalmente o acompanhamento musical, isto é, a trilha sonora encomendada, feita depois de todo o processo de produção fílmica.

Pensando na munição/potência sonora de Exu e Pombogira, convidei os integrantes *PECDAN* e alguns alunos da disciplina Cinema e Dança (homens e mulheres), para gravarem risadas em um estúdio de som, sob a minha orientação, em ritmos e tons diferenciados. Com isso, defini a banda sonora: Selecionei as risadas e compus a banda sonora com elas, buscando valorizar as opções estéticas na criação de uma dançaudiovisual que integra o Corpo poético-dançante-virtual, o Plano/imagem-movimento e a Pombagira.

Nesse momento do meu processo de criação fui ao encontro de um modo de conceber banda sonora que se aproxima da paisagem sonora. Segundo Schafer (1979), vivemos em paisagens sonoras, onde todos os elementos e corpos inseridos são produtores, transmissores e amplificadores de som, com ritmicidades muito próprias, as quais nos trazem o sentimento de pertencimento, por fazermos parte daqueles ambientes. Para o autor, paisagem sonora ou *soundscape* é todo ambiente acústico, qualquer que seja sua natureza, em constante transformação.

Na contemporaneidade, alguns músicos inspiram-se nessas diferentes paisagens, criando em suas composições sons que não são produzidos por instrumentos musicais, como Hermeto Pascoal e John Cage, entre outros. Assim, a paisagem sonora traz para o processo de composição artística possibilidades de criação de bandas sonoras não necessariamente atreladas ao acompanhamento musical, mas estritamente relacionadas com os sons produzidos pelo modo como vivemos e convivemos no nosso cotidiano, onde somos afetados por ambientes sonoros e produzimos acústicas.

Nesse sentido, criei uma paisagem sonora para *Senhora*, buscando um elemento muito potente da Pombogira, carregado da sonoridade que expressa uma riqueza do seu universo simbólico: risadas e gargalhadas em diferentes ritmos e intensidades. Desse modo, trouxe para o filme, uma ambiência acústica que estabelece íntima relação com a minha fonte de inspiração como um elemento também componente da dialogia da dança com o audiovisual, atenuando assim, a justaposição anteriormente colocada entre a banda sonora e a obra fílmica.

Logo, tal como o Corpo poético-dançante, a Imagem-movimento e a Pombogira, o Som também é potência geradora de potências outras e afetado por potências ulteriores e sendo assim, pensar a dialogia da dança com o audiovisual inspirada na Pombogira é pensar a fruição corpo-câmera-imagem-movimento-espaço-tempo-**SOM**, como sendo experiência em curso, acontecimento.

Outro momento vital do processo de produção foi o da elaboração dos créditos. Esse constituiu uma revisita a todo o processo artístico-pedagógico de construção do filme. Desde o primeiro rascunho, da primeira idéia de argumento, até o corte final. Os créditos revelam toda a complexidade autoral da obra fílmica nos múltiplos desempenhos exigidos, etapas de produção e procedimentos adotados para viabilizar a produção, tanto no nível do processo da criação artística quanto no nível de operacionalização técnica.

Em consonância com a alusão a complexidade autoral da obra fílmica, na interação da dança com o audiovisual, Beatriz Cerbino (2012) pondera sobre a diluição das fronteiras entre dança e vídeo. Alerta que tal diluição provoca uma rediscussão, acerca da noção de autoria, pois no processo de criação artística em dança&vídeo existe de fato a dissolução da capacidade de dizer quem é o autor da obra. Sob essa visão, Cerbino (p. 164-165, 2012) afirma que:

(...) Devemos evitar pensar em uma pura edição, pois isso nos levaria a pensar no predomínio de uma expressão sobre outra. Com essa obra construída instaurada a partir de uma igualdade de tratamento das contribuições de cada uma das funções autorais envolvidas temos, enfim, de necessariamente reconstruir também a própria noção de autor.

Em comunhão com Cerbino, assinalo que a noção de autoria torna-se ainda mais diluída passando a requerer a adoção de um novo pensamento e atitude ao discutirmos a dialogia dança&audiovisual. No processo de *Senhora da Encruzilhada*, vimos que, como um acontecimento eminentemente processual e coletivo, a interação entre essas linguagens é viabilizada sobremaneira pela atuação de profissionais que desempenham diferentes papéis no processo de criação, pesquisa e produção fílmica. Além do que, freqüentemente, são indispensáveis deslocamentos das posições confortáveis do domínio de uma área para transitar por outras, exigindo negociações permanentes, isto é, concessões mútuas.

Talvez, a relação dos créditos possa constituir um ponto de partida fecundo para fomentar discussões a respeito da noção de autor das obras artísticas na dialogia investigada, uma vez, que no presente trabalho, a etapa da elaboração dos créditos provocou essa reflexão.

MAKING OFF SENHORA DA ENCRUZILHADA

Fotos: Bruno Morais



Da esquerda para a direita: Gabriel Ide, Lígia Tourinho, Felipe Belfort, Aline Brito, Arthur Trindade, Leo Melo, Tiago Primo, Katya Gualter, Bruna Faccini, Andréia Pimentel.



Da esquerda para a direita: Tiago Primo, Andréia Pimentel, Clara Alvim.

MAKING OFF SENHORA DA ENCRUZILHADA

Fotos: Américo Junior



Da esquerda para a direita: Tainá Albuquerque, Bruna Faccini, Aline Brito, Ligia Tourinho, Felipe Belfort, Clara Alvim, Arthur Trindade, Leo Melo, Katya Gualter.



Da esquerda para a direita: Felipe Belfort, Clara Alvim, Leo Melo, Arthur Trindade, Bruno Moraes, Andréia Pimentel.



Da esquerda para a direita: Katya Gualter, Andréia Pimentel, Ligia Tourinho, Bruno Moraes, Aline Brito, Arthur Trindade, Leo Melo, Clara Alvim.

Fotos: Américo Júnior



Da esquerda para a direita: Lígia Tourinho, Andréia Pimentel, Tainá Albuquerque.



Da esquerda para a direita: Andréia Pimentel, Katya Gualter, Lígia Tourinho.

Fotos: Américo Junior



Da esquerda para a direita: Katya Gualter, Gabriel Ide.



Da esquerda para a direita: Katya Gualter, Gabriel Ide, Andréia Pimentel.



Da esquerda para a direita: Gabriel Ide, Andréia Pimentel.

Fotos: Américo Junior



Da esquerda para a direita: Andréia Pimentel, Katya Gualter, Lígia Tourinho.



Da esquerda para a direita: Gabriel Ide, Andréia Pimentel.



Da esquerda para a direita: Andréia Pimentel, Gabriel Ide.

3.2 O acontecimento da dança audiovisual: uma experiência transdisciplinar

Na experiência dialógica da dança com o audiovisual, podemos constatar um avanço com relação ao ensaio anterior *MaréMaré*. Vejo a dança trazendo à dialogia com o audiovisual uma densidade poética de tal maneira que, consigo ver a dança e o audiovisual, constituindo uma só aparição, conduzida pela pombagira.

Situamos assim *Senhora da Encruzilhada* na fruição corpo-câmera-espaco-tempo-imagem-movimento-som, que permanece entre os cruzamentos das linguagens (dança e audiovisual), técnicas (audiovisuais e corporais), suportes (dispositivo digital e musical), materiais e meios de expressão, destacando-se a invisibilidade carregada de presença – a Pombagira. *Senhora da Encruzilhada* alcança uma poética do ENTRE onde as artes da dança e do audiovisual são marcadas pela pulsação entre os vários elementos que os compõem e seus sentidos plurais.

Os significados que a imagem-movimento produz, por meio da decupagem, isto é, diferentes movimentos de câmera, duração dos planos, enquadramentos e angulações, nos permitem ver a dança e o audiovisual interagindo um com o outro, gerando assim novas possibilidades de abordagem da relação corpo-câmera-espaco-tempo-imagem-movimento-som. Vejo, ao mesmo tempo, dança e audiovisual. Vejo também a dança, vejo também o audiovisual, como sendo um acontecimento, tornando-se uma única luminosa força. A esta luminosa força de caráter inegavelmente transdisciplinar e constituída pela presença das duas artes, denomino Dança audiovisual.

Transdisciplinaridade significa o concurso de diferentes disciplinas para a compreensão de um fenômeno sem que nenhuma delas deixe suas especificidades. Isso possibilita uma compreensão que se dá pela soma e não pela mistura (que seria necessariamente redutiva) das visões dos diferentes campos de pesquisa. Ao passo que na *interdisciplinaridade* existe um diálogo entre os campos, a integração de dois ou mais componentes curriculares na construção do conhecimento, que resulta na formação de um novo campo, mas que preserva sua lógica disciplinar (ZIMMERMANN, 2010; ALMEIDA, 2011).

FRAME SENHORA DA ENCRUZILHADA



Atriz bailarina: Andréia Pimentel.

Zimmermann (2010) e Almeida (2011) asseguram que na *transdisciplinaridade* elimina-se a certeza de um objeto regido por leis universais. O objeto abre-se, agora, para o devir. Uma vez que o objeto é mutável, não há como discipliná-lo. É necessário ir além das disciplinas, elas se abrem, são instáveis e devem dar conta do fluxo de movimento do objeto.

Como vemos a DIALOGIA em *Senhora da Encruzilhada*, isto é, vemos também a dança e também o audiovisual, transcendendo cada uma sua lógica disciplinar, fica assim explícito o caráter transdisciplinar do filme. Nele, a câmera compõe junto com as bailarinas e cenários as expressões de movimento, as cenas.

As opções estéticas dão sentido aos planos, aos enquadramentos, às seqüências de planos e suas variações expressivas, na re-vetorização da encruzilhada transposta para a imagem, para a tela da seguinte forma: os enquadramentos criam junto com as duas bailarinas a oposição de sentidos na verticalidade, ao passo que, os enquadramentos com os demais componentes do quadro valorizam a oposição de sentidos, sendo que, na horizontalidade.

Esta é uma configuração espacial construída na interação corpo-câmera que norteia esse experimento audiovisual – a encruzilhada. Vemos a re-vetorização corpo-câmera, em trechos do ensaio, durante os quais, a dança compõe com o audiovisual momentos escolhidos da realidade que exprimem continuidade, mudança, em acordo com o pensamento bergsoniano, de inscrever o presente rico em movimento e fluência, onde o fluxo jamais é interrompido.

Essa perspectiva conceitual da dançaudiovisual vai ao encontro da apreciação de Leonel Brum sobre a videodança, quando ele anuncia já no título do seu artigo “Videodança: a arte do devir”, um entendimento da videodança como devir, o “vir a ser”, isto é, o que pode vir a ser. Corroborando ainda mais esse pensamento o autor afirma que:

Se fosse possível elaborar-lhe um conceito, ele deveria comportar um tipo de complexidade rizomática que considerasse em sua estrutura dinâmicas de atualização e reatualização permanentes. Pensar em conceito para videodança equivale em pensar um conceito para a arte contemporânea com suas múltiplas hibridações e seu caráter de constante transformação (BRUM, p. 111, 2012).

Sabemos que a videodança é uma vertente de produção artística consolidada, no âmbito da formação profissional de dança no Brasil. Em franca expansão, vem sendo difundida há mais de dez anos no cenário nacional e internacional pelo *dança em foco* - Festival Internacional de Vídeo&Dança. O Festival realizado anualmente traz com afinco, legitimidade e solidez, o reconhecimento da videodança como uma interface onde a dança e o vídeo dividem entre si o espaço da criação artística. Desta forma, a interação entre essas duas artes potencializa e mobiliza a geração de novos fazeres artísticos, mas também de novas áreas de pesquisa e produção de conhecimento transdisciplinar indissociáveis na tríade arte-produção-pesquisa.

Diante da carência de investigações sobre o assunto enquanto espaço de pesquisa, gostaria de destacar a relevância de estudos que entrelaçam como o presente trabalho, a dança com o audiovisual (o que também inclui o vídeo) ampliando o leque de referências vislumbrando avanços na tríade supracitada.

O profissional artista e pesquisador da dança e da videodança Paulo Caldas, Professor dos cursos de dança da Universidade Federal do Ceará, faz uma alusão à interface dança&vídeo, afirmando que:

Compreendidas como poéticas do movimento, coreografia, cinematografia e videografia se confundem como *cinematografia*, como escritura do movimento; e talvez seja esse o modo de produzir nas imagens sobre a tela uma dimensão cinestésica que, como na dança, prolongue a experiência do ver para além dos olhos (CALDAS, p.252, p. 253, 2012).

Observamos então que para Leonel Brum e Paulo Caldas, as produções em videodança se contextualizam em um sem número de possibilidades de ensinar e aprender algo sobre as muitas nuances poéticas e estéticas que atravessam a própria videodança. Para eles, a videodança se liga a constatação de que a dança, a exemplo de outras artes, encontra na tecnologia da imagem a possibilidade de criação de novas experiências estéticas (BRUM, 2012; CALDAS, 2012).

É nesse sentido que identificamos aproximações entre videodança e dança audiovisual, na medida em que uma comunga com a outra a geração de possibilidades de interação da dança com o audiovisual, em um campo fértil e infinito de criação e pesquisa.

Contudo, é fundamental ressaltar que o acontecimento da dançaudiovisual como sendo uma experiência transdisciplinar deve imediatamente se afastar de qualquer identificação a uma nova técnica, um novo modismo, convergindo para uma concepção aberta, ao invés de uma única definição conceitual. Queremos, com isso, minimizar os riscos de aprisionamento dos “fazeres artísticos” a paradigmas, onde a liberdade e a diversidade dão lugar a limitação que acaba se tornando inevitável.

A direção que se aponta é bem outra. Assumimos a possibilidade de pensar a dançaudiovisual em seu potencial criador, onde a relação corpo-câmera-espaco-tempo-imagem-movimento-som frui na tela e a tela é tornada fruição. A dançaudiovisual, como prática transdisciplinar sinaliza para a desconstrução dos clichês das práticas comuns na inter-relação de linguagens artísticas onde se persegue de modo quase obsessivo uma conceituação do que é e do que não é.

Aqui a investigação de uma dançaudiovisual reside continuamente no que pode ser, no que pode tornar a ser, no “vir a ser”. A pretensão não é desenvolver um método que sirva de receituário para futuros trabalhos na investigação da dialogia da dança com o audiovisual. A pesquisa vislumbra propor caminhos para o desenvolvimento de um processo criador, crítico, na construção de poéticas que valorizam o “saber da experiência” e o “sujeito da experiência”.

O “sujeito da experiência” foi privilegiado no processo de criação de *Senhora da Encruzilhada*, o que removeu a Pombagira do lugar da personagem que convivia distante, na irrealidade. A Pombagira ganhou relevo, significado, no mundo real do cotidiano urbano, imprimindo ao Corpo novas dimensões, novas relações espaço-temporais.

Todavia, hoje, revendo *Senhora da Encruzilhada* várias vezes, observo que durante os 18 minutos de duração, a impetuosidade, a petulância, o deboche, a não obediência a ninguém, a instalação do caos, a polêmica, a rebeldia, a contestação e a controvérsia, conjunto de adjetivos próprio das pombagiras ainda não foi empreendido em toda a sua plenitude, neste filme.

Apesar de conduzido pela Pombagira, *Senhora da Encruzilhada* é um filme “bem-comportado” considerando as características marcantes da Pombagira incidentes na subversão e na polemização. Uma das causas, acredito, foi o medo que me intimidou ao assumir a condução da Pombagira na pesquisa, deixando a informação furtar o lugar da experiência, durante o processo de criação. Importante assinalar que esse medo vem sendo gradualmente destituído ao longo do processo de pesquisa, dando lugar à necessidade de deixar fluir o encontro Pombagira Maria Mulambo e *CorpoKatya* na relação corpo-câmera-imagem-movimento-espaco-tempo-som.

Contudo, se por um lado, o “bom-comportamento” furta do filme abordagens ousadas e arrojadas, em conformidade com a natureza subversiva e intempestiva da Pombagira, por outro lado, pode suscitar modos de **ver, pensar e viver** a Pombagira, sob outros olhares, que assumem relação com ela, mas desviam-se dos clichês e estereótipos que, inadvertidamente, podem engessar o campo riquíssimo de possibilidades de experimentação que a Pombagira enquanto potência pode nos proporcionar, para além do status do terreiro.

Em *Senhora da Encruzilhada*, o Corpo assume uma nova plasticidade no estado virtual, ou seja, ao ser filmado, ganha novas relações de espaço, tempo e movimento, dando a idéia de propagação, prolongamento, *continuum*. Sob essa perspectiva, a dançaudiovisual compõe poéticas muito próprias sob o domínio da mobilidade contínua. O Corpo fílmico em permanente construção é congruente ao Corpo poético-dançante e a Pombagira.

O processo fílmico adota uma noção de enredo sob um ponto de vista dos enredos que não tem solução imediata, ou seja, não seguem uma lógica da narrativa linear de começo, meio e fim, necessariamente nessa ordem. Essa lógica não linear é coadunada aos temas norteadores do filme: lugares de trânsito sem pontos de partida (começo), nem de chegada (fim), passagens, encruzilhadas, cruzamentos, deslocamentos ininterruptos. Por não ter solução imediata, o processo leva o diretor-artista-pesquisador a lidar com problemas durante todo o tempo da produção artístico-fílmica, vendo-se, assim, impelido a adotar uma atitude de desconstrução

permanente.

Chego ao final desse trabalho com uma produção fílmica que me permitiu avançar em uma reflexão sobre o Corpo poético-dançante, a Pombagira e a dialogia da dança com o audiovisual, como sendo experiência em curso. A decupagem, ou seja, os tipos de plano (fixo e em movimento), a duração e a angulação fixam à imagem finalidades significativas, conotações, criando estéticas a partir da própria imagem, onde dança&audiovisual compõem poéticas. Existe de fato uma dançaudiovisual que promove poéticas-dançantes-virtuais, conduzidas pela Pombagira, onde o Corpo é poético-dançante a priori e por excelência. É, portanto sempre prolongado, prolongamento e continua se prolongando a cada relação.

Com *Senhora da Encruzilhada*, um filme de ficção, concluo uma etapa do meu processo de pesquisa desencadeado e assumido timidamente no Mestrado acerca da interação da dança com o cinema, entretanto assumido decididamente no Doutorado, ao investir na dançaudiovisual. Ao mesmo tempo, a partir do diálogo aqui estabelecido entre a Dança, o Audiovisual e a Pombagira abrem-se novas possibilidades para expansão da pesquisa. Darei continuidade, desta vez, com a produção de um vídeo-documentário buscando uma imagem para mostrar a fruição corpo-câmera-espaço-tempo-imagem-movimento-som, ressaltando desta forma a Pombagira/força feminina presente nos homens e mulheres da urbanidade contemporânea.

Além da minha própria contigüidade na pesquisa espero que outros estudiosos possam desfrutar desse estudo, principalmente no que se refere ao municiamento de elementos para a inauguração de possibilidades da dançaudiovisual entendida como sendo uma fruição de energias corpo-câmera-espaço-tempo-imagem-movimento-som. Espero assim, que o presente trabalho possa promover outras possibilidades da dançaudiovisual, ampliando o leque de referências para a realização de novos estudos neste campo transdisciplinar de produção de conhecimento, pesquisa e criação artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques e outros. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 1994.

ALMEIDA, Marcus Vinícius Machado. **A selvagem dança do corpo**. Rio de Janeiro: Editora CRV, 2011.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1971.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Em pauta: Revista Brasileira de Educação. N. 19, 2002, p. 20-28.

BRADLEY, Karen. **O pensamento e o gesto**. Em pauta: Gesto. Dança, palavra, estética, movimento. Rio de Janeiro, RJ. Centro Coreográfico. Rio Arte. Prefeitura. P. 62 – 63, 2002.

BRUM, Leonel. **Videodança: uma arte do devir**. Em pauta: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; Bonito, Eduardo; Levi, Regina (orgs). Ensaios Contemporâneos de Videodança. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano. P. 74 - 113, 2012.

CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. **Coreografia, Corpo e Vídeo: apontamentos para uma discussão**. Em pauta: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; Bonito, Eduardo; Levi, Regina (orgs). Ensaios Contemporâneos de Videodança. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano. P. 151 - 165, 2012.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CALFA, Maria Ignez de Souza. **Tessituras Poéticas do Corpo**. Em pauta: CASTRO, Manuel Antônio (org). Arte: Corpo, Mundo e Terra. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, p. 92-103, 2009.

CALDAS, Paulo. **Poéticas do movimento: interfaces**. Em pauta: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; Bonito, Eduardo; Levi, Regina (orgs). Ensaio Contemporâneos de Videodança. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano. P. 238 - 253, 2012.

CAPONE, Stefania. **A Busca da África no Candomblé. Tradição e Poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa Livraria e Editora Pallas, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Cinema. A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema. A imagem – tempo**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

FOGEL, Gilvan. **O Desaprendizado do Símbolo (A Poética do Ver Imediato)**. Em pauta: Revista TB. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, p. 39-51, 2007.

FARELLI, Maria Helena. **Os Conjurios de Maria Padilha**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006.

GIL, José. **Movimento Total. O Corpo e a Dança**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

GUALTER, Katya Souza. **O Corpo Coreográfico e os Movimentos Cinematográficos no Musical Roberta**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação do Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde (Laboratório de Vídeo Educativo) do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

_____. **O Corpo Coreográfico a partir dos Mitos de Oxumaré: uma abordagem dialógica da dança com o vídeo**. Em pauta: SERAFIM, José Francisco; TOUTAIN, Lídia Bandão; GEFFROY, Yannick. Em pauta: Perspectivas em Informação Visual. Cultura, Percepção e Representação. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 249 – 254.

LOPES, Nei. **Kitábu, o livro do saber e do espírito negro-africano**. Rio de Janeiro: SENAC, 2005

LIGIERO, Zeca; Dandara. **Umbanda: Paz, Liberdade e Cura**. Rio de Janeiro: Editora Nova Era, 1998.

MARTINS, Adilson. **Lendas de Exu**. Rio de Janeiro: Editora Palas, 2005.

MACHADO, Arlindo. **O Filme-ensaio**. Em pauta: Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: PUC, 2003.

MINAYO, Cecília de Souza (org). **Pesquisa Social. Teoria, Método e Criatividade**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

MENDONÇA, Evandro. **Exu, Pombagira e seus Axés**. São Paulo: Editora Anubis, 2011.

- MOTTA, Maria Alice. **Teoria Fundamentos da Dança: Uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas**. Niterói: Universidade Federal Fluminense/ Instituto de Artes e Comunicação Social/Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte, 2006.
- NATAL, Carolina. **DANCINE: Inter-relação de espaços**. Em pauta: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; Bonito, Eduardo; Levi, Regina (orgs). Ensaio Contemporâneos de Videodança. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano. P. 255 - 281, 2012.
- NETO, F. Rivas (Mestre Arapiaga). **Exu. O Grande Arcanjo**. São Paulo: Editora Ícone, 1993.
- PIMENTEL, Andreia Siqueira. **Pombogira: Uma Proposta de Construção do Personagem em Dança**. Em pauta: Memória ABRACE Digital/ Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010. ;
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.
- PRADIER, Jean-Marie. (1998). **Etnocenologia**. Em pauta: Greiner, Christine & Bião, Armindo. Etnocenologia. Textos Seleccionados. São Paulo, SP: Editora Annablume. P. 23 – 32.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino Intérprete. Processo de Formação**. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE, 1997.
- SCHAFER, Murray. **Lê paysage sonore**. Paris: J. C. Lattès, 1979.
- THIOLLENT, Michel J. M. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2004.

VALLADARES, Clarival do Prado. **A Iconologia Africana no Brasil**. Em pauta: Revista Brasileira de Cultura. Editora MEC e Conselho Federal de Cultura. Ano I, Julho-Setembro. Brasília, DF, p. 37- 45, 1999.

VANOYE, Francis & GOLIOT – LÉTÉ. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. São Paulo, SP: Editora Papirus, 1994.

ZIMMERMANN, Elisabeth Bauch. **Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade na pesquisa em artes**. Programa de Pós-graduação em Artes da Cena. UNICAMP, Campinas, 2010.

ANEXOS

1. Roteiro e decupagem comentada de *MaréMarê* (Gualter&Nunes, Brasil, ficção, 2008, 14min)
2. Release e ficha técnica de *MaréMarê* (ano 2008)
3. Minicurso *Questões da Etnocologia e da Antropologia Fílmica*/módulos 1 e 2 (ano 2009)
4. Performance “Laruê: experiência 2.0” (ano 2010)
5. II Fórum Dança e Vídeo UFRJ (ano 2010)
6. Lendas de exu que nortearam os laboratórios de roteiros e experimentações audiovisuais no processo de criação fílmica de *Senhora da Encruzilhada* (ano 2010)
7. Fotografias das visitas a campo em comunidades de terreiro nas festividades de exu e pombagira no processo de criação fílmica de *Senhora da Encruzilhada* (incluindo fotografia da pág xxxi) – Fragmento da Exposição Fotográfica “Emojubá! É festa de quimbandeiro!” (ano 2010)
8. Release e ficha técnica de *Senhora da Encruzilhada* (ano 2012)
9. Integrantes e endereço eletrônico Grupo *PECDAN/UFRJ*

1. Roteiro e decupagem comentada de *MaréMaré* (Gualter&Nunes, Brasil, ficção, 2008, 14min)

1.1 Roteiro de *MaréMaré*

Legenda: M=mulher; H=homem

SEQ. 1 – Apresentação: imagens em potencial, cenas de oposições como confronto.		
CENA	DESCRIÇÃO DE PLANOS	SOM
1 ^a	<p>Texturas em fusões de todos os cenários (branco estourado, duna, terra da árvore com folhas, tronco, madeira da porta). Opção 1: da textura da porta, <i>zoom out</i> para cena 1A sem corte. Opção 2: textura da porta; corte; cena 1</p> <p>- Movimento sinuoso da câmera (similar ao da cobra) na horizontal (duna, terra da árvore) até subir na vertical (tronco e madeira da porta)</p> <p>OU</p> <p>- Movimento sinuoso da câmera (similar ao da cobra) na horizontal (duna, terra da árvore) até subir na vertical (tronco e madeira da porta). Câmera pára no mesmo ambiente. Fusão para outro ambiente, câmera fixa e depois em movimento sinuoso</p>	
2 ^a	<p>Duas mãos batendo em lados opostos numa porta, uma mão feminina (M) e outra masculina (H).</p> <p>Mãos entram em quadro, batem na porta uma vez e “congelam”. O som da 1^a batida dá a entrada para o som do atabaque em acelerando</p>	Atabaque “desesperado”
3 ^a	Uma corda pendurada em uma árvore alta num local deserto.	
4 ^a	Apenas os rostos de M e de H, cara-a-cara em silêncio.	
5 ^a	Tensão da corda sendo puxada.	

Plano de transição 1

– Prisma formando arco-íris.

SEQ. 2 – Desenvolvimento: as oposições se diluem numa transição, cenas ganham movimento.		
CENA	DESCRIÇÃO DE PLANOS	SOM
2A	M e H tentando atravessar a porta, escalando esta numa paisagem de uma praia deserta. (sempre em direções diferentes) - o plano começa geral da porta nas dunas, depois M e H entram em quadro correndo	Vento forte
2B	M e H subindo corda com as cores do arco-íris, pendurada numa árvore alta. (sempre em direções diferentes)	
2A e 2B serão apresentados em uma montagem alternada até pularem		
3B	M e H caem num quarto pequeno. Colocam-se novamente na posição cara-a-cara e falam cada um numa língua diferente. O ritmo e intensidade da fala variam e as palavras se misturam.	
4B	M e H desenvolvem coreografia puxando a corda em direções diferentes (1C e 2C) até que se enrolam na corda atada na cintura, como um cordão umbilical.	
3B e 4B serão apresentados em montagem alternada.		
4C	M puxa em direção à porta no deserto de areia.	
5C	H puxa em direção à árvore alta.	

Plano de transição 2

- Prisma formando arco-íris

ou

- Prisma formando arco-íris (fundindo ou sobrepondo com a imagem da cobra mordendo a própria cauda (na areia – escultura ou imagem-movimento), formando um movimento de circularidade na vertical

SEQ. 3 – Conclusão: coreografia-síntese de toda narrativa, através de sombras.	
CENA	DESCRIÇÃO DE PLANOS
1	Bailarino desenvolvendo coreografia com base nos elementos simbólicos do orixá, principalmente a cobra.
2	Tela preta – som do ilá de <i>Oxumaré</i> (chocalho e som de cobra)
3	Arco Íris se transformando em <i>color bas</i> .

Obs.: O acompanhamento sonoro foi predominantemente de atabaque e sons da natureza (ondas, ventos, água, pés sobre as folhas secas, etc).

MaréMaré



Foto: Bruno Morais

1.2 Decupagem comentada de *MaréMaré*

Posteriormente ao Roteiro do filme, foram adotados os procedimentos abaixo relacionados:

- Leituras e discussões de textos acerca dos mitos de *Oxumaré*, do Movimento na Dança e no Cinema; Visionamento de vídeos-documentários e vídeos de espetáculos coreográficos (registros) em torno das danças dos orixás;

- Com relação às práticas de dança, foram desenvolvidos dois tipos de atividades: Oficinas sobre *As Danças de Oxumaré* ministradas por uma Iyalorixá residente na Cidade do Rio de Janeiro (Márcia da Silva Pereira); Laboratórios de pesquisas corporais elaborados e aplicados pela própria coreógrafa e também diretora do trabalho, para os cinco bailarinos protagonistas do filme.

Esses dois tipos de práticas de dança tiveram como ponto de partida, referenciais básicos do repertório gestual expressivo de *Oxumaré* e elementos simbólicos na identificação dos seus mitos que passo a descrever.

O mito que envolve *Oxumaré* diz respeito ao arco-íris. Observa o fenômeno de tirar da terra a água que leva para o céu e volta a cair sob a forma de chuvas assegurando a unidade do Mundo e sua perene renovação, ciclo vital simbolizado pela cobra que morde a própria cauda.

Oxumaré é um orixá dual que exprime a união dos contrários, a complementaridade dos opostos. Durante seis meses vive na terra, sua natureza é masculina. Nos seis meses restantes ele se transforma em uma bela moça que se chama *Bessém*. Ela é uma ninfa que vive nos rios e lagos. Sua dança é das mais belas da Religião dos Orixás de origem africana (mais comumente conhecida no Brasil como Candomblé). Girando sobre si mesmo, estende os braços e aponta sucessivamente para o céu e a terra. Em outros momentos, imita o rastejar da cobra, ondula e sibila, deslizando pelo chão. (Prandi, 2001).

A partir dessa lenda e sua simbologia, elegi os princípios e temas das movimentações:

a) movimentos circulares do corpo totalmente imerso na água do mar, com panos coloridos nas cores do arco-íris, presos no corpo de um intérprete, de modo a valorizar o arco-íris em movimento;

- b) contatos e apoios em uma estrutura vertical no meio das dunas, simulando um portal no deserto, no infinito, com dois intérpretes (um de cada lado) em movimentos de subir e descer, intercalados com quedas e recuperações;
- c) deslocamentos com mudanças das bases de apoio, principalmente bases de pé e deitada, com tecido ligando o corpo de um homem ao corpo de uma mulher, na altura do umbigo, enfocando relações produtoras de tensão entre o masculino e o feminino;
- d) locomoções em bases baixas de sustentação - movimentos sinuosos de rastejar e deslizar pelo chão, próprios da cobra;
- e) movimentos ondulantes na base de pé criando com a incidência da luz, uma sombra, mostrando apenas a silhueta de um corpo distorcido, sem transparecer a rigidez óssea, de modo a salientar a ondulação de movimentos, própria da cobra;
- f) movimentos sinuosos fortes e rápidos na base de pé e em decúbitos, explorando a movimentação do corpo como um todo, comandada pela cabeça e pelos braços, de modo a salientar o movimento do bote.
- g) Movimentos ondulantes de submergir e emergir, de doze intérpretes em sucessão, dentro d'água do mar, organizados em coluna sinuosa na base de pé sem deslocamento, segurando um tecido sobre a cabeça, com uma extensão que parte do primeiro e chega ao último da fila. O primeiro, em andamento moderado e os demais, em acentos.

Em um primeiro momento, apliquei esses temas de movimento, estabelecendo relações Corpo-espaco, sem a intervenção da câmera, ou seja, foram experimentadas possibilidades de construção de corporalidades a partir somente dos sentidos de movimentos que os mitos sugeriram, em linhas gerais: suavidade, sensualidade, ligação, continuidade, atração e repulsão.

Em um segundo momento, inseri a câmera compondo junto com os intérpretes, as expressões de movimento, a cena. Em um terceiro momento, relacionei as escolhas dos movimentos corporais às opções estéticas audiovisuais, fixando à imagem uma finalidade expressiva, onde a dança e o audiovisual interagiram para revelar um corpo em estado de continuidade gestual, próprio, de *Oxumaré*.

Fotos: Bruno Morais



Com base nos mitos supracitados, *Maré Maré* envolveu várias etapas no seu processo de produção e, todas, constituíram grandes desafios. Dentre elas, destaco a preparação corporal dos bailarinos e a seleção conjuminada dos movimentos coreográficos, aos planos, ângulos e enquadramentos, bem como, sua ordenação. Todas as etapas exigiram a constante inter-relação Corpo-Câmera: do roteiro à construção coreográfica.

Os modos de filmar e montar as seqüências estiveram estritamente atrelados as escolhas dos movimentos coreográficos. Busquei uma conjugação dança e audiovisual que concedesse à imagem a possibilidade de construir um corpo coreográfico a partir dos significados simbólicos de *Oxumaré*, uma vez que não se tratava de reproduzir as danças do orixá, mas de perceber as características marcantes dos seus mitos.

Nessa perspectiva, o filme reúne três seqüências. A primeira ressalta a câmera baixa em movimento sinuoso na horizontal, similarizando o movimento da cobra. A imagem mostra progressivamente um solo de terra batida e folhas caídas pelo chão, chegando à raiz de uma árvore frondosa.

Em seguida, a montagem cria uma alternância entre a câmera em movimento vertical, subindo, mostrando o tronco de uma árvore de perto (plano fechado) e câmera em igual movimento mostrando o portal no deserto. Um plano geral em *plongée* mostra um homem e uma mulher encarando-se de lados opostos do portal deslocando-se em círculo no sentido anti-horário, na base de pé.

Os planos longos e gerais enfatizam, com predominância da câmera fixa, os cenários das próximas seqüências: portal no deserto (dunas), árvores gêmeas, homem e mulher se olhando, corda estendida na horizontal produzindo ligação e tensão no “nada”/infinito (caixa preta).

A banda sonora foi pensada depois de concluído o roteiro. A partir da orientação da direção do filme a trilha foi sendo concebida e executada por um músico em estúdio. Cada locação realizada foi levada para o estúdio de som e visionada pelas diretoras (eu e Ana Paula) e o músico/compositor da trilha sonora.

A direção orientou esse músico e outros músicos/cantores sobre os acompanhamentos sonoros em cada trecho do visionamento. Assim, a banda sonora foi sendo elaborada. A trilha sonora de *MaréMarê* contém música, sons incidentais, som ambiente (água, vento), som de rastejo sobre folhas secas, som de caxixi imitando o som da cobra e vozes em *off*.

Busquei criar uma banda sonora para valorizar as opções estéticas e auxiliar na idéia de um corpo que ultrapassa os contornos físicos e se projeta em múltiplos espaços e diferentes temporalidades. Assim, não queria uma banda sonora para ilustrar os planos e enquadramentos. Queria um som que, junto com a câmera, compusesse cenários e movimentos dos bailarinos.

A segunda seqüência começa mostrando em plano geral e angulação lateral um homem e uma mulher partindo de lados opostos, correndo no deserto em direção ao portal, localizado no centro entre os dois. Em alternância, os planos fechados em angulação frontal mostram as expressões dos olhares de atração e mistério entre eles.

Novamente em planos abertos, os dois aparecem de corpo inteiro escalando o portal querendo passar para o outro lado e alcançar o outro. Sem conseguir, retornam ao chão e repetem o ciclo no mesmo ambiente (portal no deserto) algumas vezes até que, recomeçam o ciclo passando para outros ambientes também caracterizados com a idéia de “infinito”, sendo que, uma caixa branca e uma caixa preta.

Os planos abertos de conjunto e a predominância da angulação lateral destacam o sentido do movimento cíclico da mulher e do homem que buscam a complementaridade no seu oposto inesgotavelmente, sem encerrar a busca.

A montagem alternada enaltece um *contra-plongée* mostrando um homem de corpo inteiro pendurado pelas mãos em uma corda presa a uma árvore e esse mesmo homem visto de lado em um plano geral, no cume do portal no deserto. O mesmo se repete com a mulher.

A seqüência seguinte é uma alternância do homem pendurado na árvore se balançando (*contra-plongée*) e o casal no ápice do portal no deserto (plano geral em angulação lateral). Até que os dois pulam e em *plongée* aparecerem caindo no “infinito” (caixa branca). As oposições se diluem em uma transição e as cenas ganham movimento.

Um *plongée* mostra o casal no chão em uma caixa branca. Em bases baixas de apoio, eles se deslocam pelo espaço. A câmera fixa mostra os dois de corpo inteiro se movimentando, em planos de média duração. Na base deitada, um plano fechado mostra os rostos dos dois na posição cara-a-cara. Vozes em *off* de mulher e homem pronunciam em português e espanhol as palavras *eu, somos, sou, nós*, desordenadamente.

O ritmo e a intensidade das falas variam e as palavras se misturam, até que o cenário muda para uma caixa preta. Um plano aberto enfatiza a tensão de uma corda presa na cintura da mulher. De pé, ela puxa a corda arrastando ele pelo chão (nele a corda está presa pelas mãos). Eles puxam a corda em sentidos opostos e direções contrárias até que se aproximam, enrolando-se na corda pela cintura dos dois, como um cordão umbilical.

Os planos de conjunto projetam o casal preso pela corda na altura da cintura para outros espaços: a grama, o mar e uma possível beira de rio com a cidade desfocada no fundo. Homem e mulher unidos pelo “cordão” se projetam em outro ambiente, em sombras, apenas em contornos, como energias em volição: masculino e feminino sem a identificação do gênero (homem e/ou mulher).

Na frente dessas sombras, surge outra sombra de um corpo verticalizado em movimentos ondulantes de baixo para cima, como se as duas sombras detrás se transformassem em um corpo único. O plano fixo e frontal desenvolve com esse corpo (sombra), uma coreografia com base na movimentação da cobra. Esse corpo também se projeta para outros espaços, até que uma sobreposição mostra o homem e a mulher novamente ligados pela corda no deserto. A câmera em *plongée* dá vida ao arco íris imerso na água do mar, que vai se fundindo com o arco íris do plano seguinte aberto em angulação frontal mostrando a sombra surgindo do arco íris e invadindo a tela.

Nesse momento, a banda sonora é o canto na melodia de uma cantiga *yorubana* de *Oxumaré*. Tela preta. Som do caxixi imitando o som da cobra. Brado de louvor de *Oxumaré* (voz em *off*): “Arroboboi!”. Créditos. Fim.

Como pensar sobre a transformação dos corpos, da gestualidade do orixá aos corpos dos bailarinos? Como coadunar as escolhas coreográficas às opções estéticas audiovisuais, fixando uma finalidade expressiva? Como produzir uma imagem capaz de revelar um corpo coreográfico que se desloca permanentemente entre a dimensão quantitativa do movimento e o universo onírico das poesias corporais?

Norteados por essas questões e pelos conceitos sobre mitos em Campbell (2005) e Prandi (2001), *MaréMarê* buscou o orixá como a figura representativa de um corpo que traz o estado de continuidade gestual. Através de seus símbolos calcados na dualidade, *Oxumaré* nos inspirou a produzir um corpo em deslocamento, que escapa do universo da abstração, da imaterialidade e reconstrói no mundo palpável e visível da matéria, corporalidades distintas ultrapassando o estado de uma formatação, de uma configuração apenas.

MaréMarê foi produzido no período de um ano (abril de 2007 a maio de 2008), desde a construção do argumento, sinopse, elaboração do roteiro, decupagem, análise técnica, laboratórios corporais até as filmagens e edição. As locações foram realizadas em ambientes internos cenografados (estúdio) e em ambientes externos/cenários naturais também cenografados (praias e dunas).

Apesar das externas nos cenários naturais, *MaréMarê* não tem cenas documentais, somente cenas ficcionais, isto é, previamente construídas. Mesmo nas tomadas externas, onde utilizei os cenários naturais de Cabo Frio e Arraial do Cabo/RJ, o filme não absorveu qualquer movimento cotidiano desses locais.

MaréMarê

Fotos: Bruno Morais



2. Release e Ficha Técnica de *MaréMarê* (ano 2008)

MARÉMARÊ

Curta-metragem
MiniDV . cor . 2008
Duração. 14 minutos
Ana Paula Nunes
Katya Gualter

Maré Marê, uma possibilidade dialógica da dança com o vídeo. *Oxumaré*, orixá de origem africana, é a figura representativa de um estado de continuidade gestual. Através de seus símbolos calcados na dualidade *Oxumaré* desloca-se do universo da abstração, da imaterialidade e reconstrói no mundo palpável e visível da matéria corporalidades diversas, ultrapassando a dimensão física de uma formatação, de uma configuração apenas.

Bailarinos

Bruno Morais, Gimena de Mello, Victor D´Olive, Arthur Trindade, Aline Brito

Câmera

Vanessa Araújo e Reinaldo Faccini

Edição

Vanessa Araújo

Corte Final

Sílvia Franchini

Elenco de apoio

Clara Alvim, Cainã Costa, Gabriel Ide, Renata Azevedo, Waleska Britto, Viviane Britto

Trilha Sonora

Fernando Ferreira

Iluminação

Jose Geraldo Furtado

Vozes

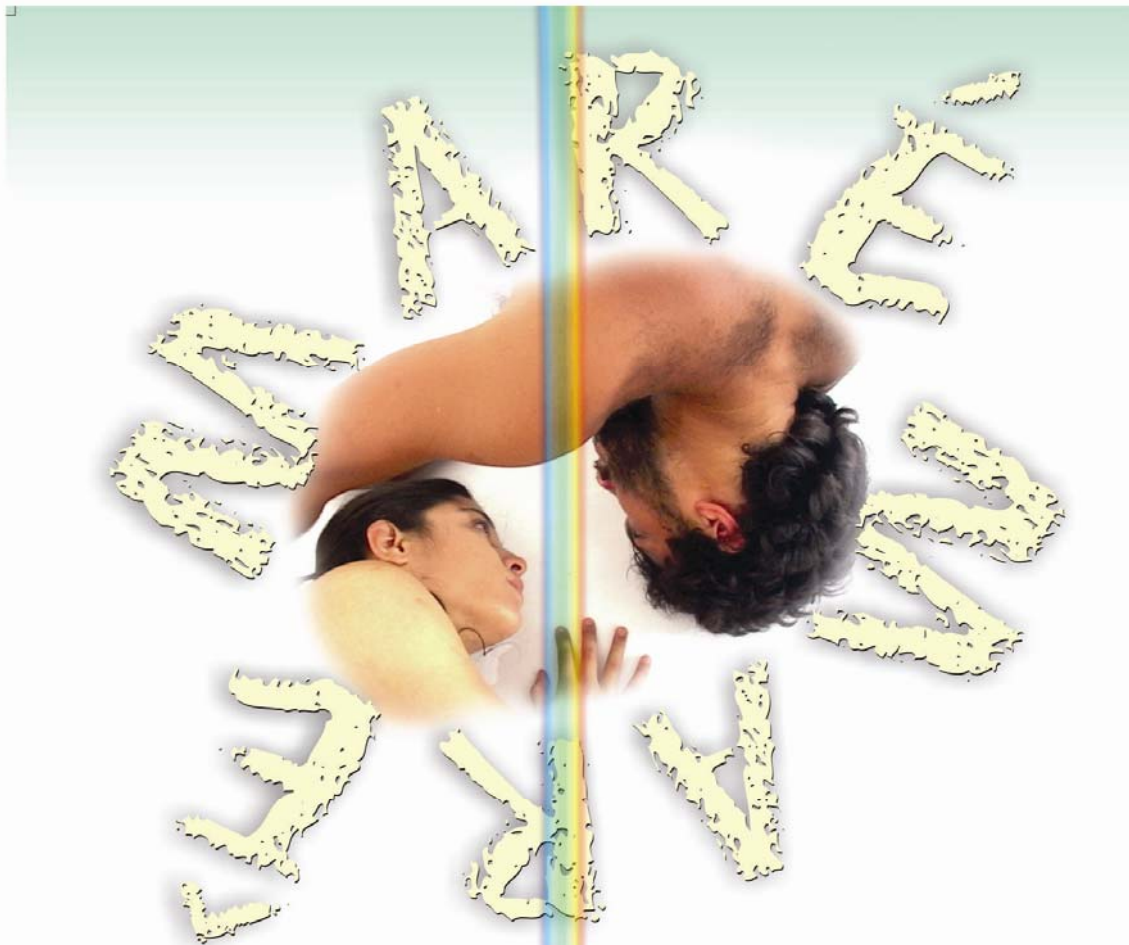
Katya Gualter, Xandy Carvalho, Rita Alves, Gimena de Mello, Bruno Morais

Direção de Produção

Waleska Britto

Produção Executiva

Waleska Britto e Katya Gualter



Corpo, Mitos, Poética

um filme de

Ana Paula Nunes, Katya Gualter

realização

Grupo de Pesquisa **PEC DAN** (Projetos e Estudos em Cinema e Dança)
Projeto Os mitos do candomblé reconstruindo o corpo coreográfico: perspectivas dialógicas da dança com o vídeo
Laboratório de Imagem, Criação e Dança (LICRID) - Departamento de Arte Corporal
EEFD | CCS | UFRJ



apoio



Pró-reitoria de Extensão / UFRJ
SG-6 / UFRJ

2008

Direção Coreográfica

Katya Gualter, Viviane Brito, Waleska Britto

Coreografias

Katya Gualter, Gimena de Mello, Bruno Moraes, Victor d'Olive

Continuidade

Viviane Brito

Cenário e figurino

Claudio Serra

Cantores

Xandy Carvalho e Rita Alves

Realização

Grupo **PECDAN** (**PE**squisa em **C**inema e **DAN**ça / Projeto *Perspectivas dialógicas da dança com o audiovisual a luz dos mitos dos orixás*)

Apoio

Pró-reitoria de Extensão/ UFRJ

SG 6/ UFRJ

NUTES/UFRJ

EEFD/UFRJ

Superintendência de Regularização Fundiária/Prefeitura de Cabo Frio-RJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Ciências da Saúde
Escola de Educação Física e Desportos
Laboratório de Imagem, Criação e Dança
Departamento de Arte Corporal

- JUNHO/ 2008 -

3. Minicurso *Questões da Etnocenologia e Antropologia Fílmica*/Módulos 1 e 2 (ano 2009)

Público alvo: Grupo PEC DAN/UFRJ, professores, alunos e técnicos-administrativos dos Cursos de Graduação da UFRJ, a saber: Bacharelado em Dança, Bacharelado em Educação Física e Licenciatura em Educação Física

Docentes responsáveis:

Professora Dra. Lúcia Fernandes Lobato (Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)/UFBA).

Professor Dr. José Francisco Serafim (Pesquisador Visitante do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA).

Módulo 1 - Técnicas Corporais para o Vídeo

Maio/ 2009 - Carga horária: 40 horas

Ementa: O Mini-curso visa apresentar diferentes modos de fazer do corpo como instrumentos de investigação disponíveis ao pesquisador-intérprete, coreógrafo, cinegrafista e diretor de imagem das possibilidades dialógicas da dança com o vídeo.

Objetivos:

- disponibilizar a metodologia de diferentes modos de fazer do corpo como instrumentos de investigação disponíveis ao pesquisador-intérprete, coreógrafo, cinegrafista e diretor de imagem das possibilidades dialógicas da dança com o vídeo
- apresentar exemplos de diferentes modos de fazer do corpo como instrumentos de investigação disponíveis ao pesquisador-intérprete, coreógrafo, cinegrafista e diretor de imagem das possibilidades dialógicas da dança com o vídeo
- ampliar os instrumentos para a pesquisa acerca da interação dança-vídeo

Conteúdo programático:

- questões da técnica corporal na dança contemporânea
- breve histórico do cinema documentário
- conceitos básicos de técnica, corpo atrelados a etnografia e a antropologia
- métodos da antropologia e análise fílmica
- etnografias

Metodologia

Aulas expositivas, leitura de textos, projeção de filmes, debates, aulas práticas sobre o ato de filmar um corpo em dança

Crerios de avaliação

Participação em aula, seminários e trabalhos escritos

Bibliografia

Asch, Timothy. "Porque e como os filmes são feitos", *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.3, pp.85-98, 1996.

- Brigard, Emilie de. "The history of Ethnographic Film" in Hockings, P. (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. The Hague-Paris, Mouton Publishers, 1975.
- France, Claudine de. *Cinema e antropologia*, Campinas: Editora da Unicamp, pp. 19-57, 1997.
- _____. "Antropologia fílmica – Uma gênese difícil, mas promissora", in *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas, Editora da Unicamp, pp. 17-42, 2000.
- Heider, Karl G. "Uma história do filme etnográfico", In *Cadernos de antropologia e imagem* n° 1, Rio de Janeiro, UERJ, pp.31-54, 1995.
- Henley, Paul. "Cinematografia e pesquisa etnográfica", In *Cadernos de antropologia e imagem* vol. 9, n°2, Rio de Janeiro, UERJ, pp. 29-49, 1997.
- MacDougall, David. "De quem é essa estória", *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 5, pp. 93-105, 1995.
- McDougall, David. "Transcultural Cinema" in *Transcultural Cinema*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, pp. 245-278, 1997.
- Morphy, Howard & Banks, Marcus. "Introduction: rethinking visual anthropology" in Banks, M. & Morphy, H. (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & London, Yale University, pp. 1-35, 1995.
- Prelorán, Jorge. "Conceitos étnicos e estéticos no cinema etnográfico", In *Caderno de textos. Antropologia Visual*, Rio de Janeiro, Museu do Índio, pp. 8-20. 1987.
- Russell, Catherine. *Experimental Ethnography*. Durham and London: Duke University Press, cap. 8, "Ecstatic Ethnography: Filming Possession Rituals", pp.193-237, 1999.
- Tiollent, Michel. *Metodologia da Pesquisa-Ação*. Editora Cortez, São Paulo, 2004.

Filmografia

- A 1ª sessão de cinema Lumière - Coletânea Méliès
- Nanook, of the North- Robert Flaherty, 1922
- O homem com a câmera, Dziga Vertov, 1929
- Learning to dance in Bali, Margaret Mead e Gregory Bateson, 1936-1939
- Song of Ceylon - Basil Wright, 1935
- Las Hurdes - Luis Buñuel, 1932
- The Ax Fight - Timothy Asch, 1975
- Crônica de um verão-Jean Rouch, 1960
- Os mestres loucos -Jean Rouch, 1954
- Divine Horsemen -Maya Deren, 1947-1985
- Forest of Bliss - Robert Gardner, 1986

Reassamblages – Trinh T. Min-ha, 1982
Cannibal Tours, Dennis O'Rourke, 1988
Lumière e Companhia, Sarah Moon, 1998
Triunfo da Vontade, Leni Riefensthal, 1936
Aruanda, Linduarte Noronha, 1959
Viramundo, Geraldo Sarno, 1965
As estações, A. Pelechian, 1972
Ressurreição, Arthur Omar, 1989
Saudade do Futuro, Marie Clémence e César Paes, 2000
Lendas e magias da Lagoa do Abaeté, Lúcia Lobato, 2000
Histórias de pescador, Lúcia Lobato, 2001
Música de flautas, José Francisco Serafim, 2000
Banhos de Sandri, José Francisco Serafim, 2000
Coleção Bahia, Singular e Plural, IRDEB

Módulo 2 - Questões gnosiológicas do cinema e tecnologias de filmagem para as pesquisas na área de investigação e da produção fílmica em dança

Setembro/ 2009: Carga horária: 40 horas

Ementa: O 2ª Módulo do Curso, dando seguimento ao conteúdo apresentado no 1º Módulo, visa desenvolver questões relativas à gnosiologia do cinema e técnicas de corpo e de filmagem disponibilizadas como instrumentos transdisciplinares disponíveis para as pesquisas e investigações no campo a Dança.

Objetivos:

- Discutir as questões relativas à gnosiologia do cinema,
- Exercitar a análise crítica,
- Praticar a filmagem através de técnicas laboratoriais,
- Reconhecer os campos transdisciplinares;
- Ampliar os instrumentos disponibilizados pelas tecnologias de filmagem para as pesquisas na área da investigação e da produção fílmica em Dança.

Conteúdo programático

- Questões gnosiológicas do cinema,
- A análise crítica
- O Roteiro
- O plano fixo
- O foco, a dinâmica e o ritmo
- O som
- Os procedimentos de filmagem

Metodologia

O Curso compreende aulas expositivas, leituras de textos, projeção de filmes, debate e laboratórios.

Bibliografia

Feldman, Simón. *Guión argumental. Guión documental*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2005

Marques, Aída. *Idéias em movimento. Produzindo e realizando filmes no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Morin, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Relógio D'Água Editores: Lisboa, 1977.

Nichols, Bill. "A voz do documentário", in Ramos, Fernão (org). *Teoria Contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional*, volume II, São Paulo: Editora Senac, 2005, pp. 47-67.

Prelorán, Jorge. *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Cine, 2006.

Tiollent, Michel. *Metodologia da Pesquisa-Ação*, Editora Cortez: São Paulo, 2004.

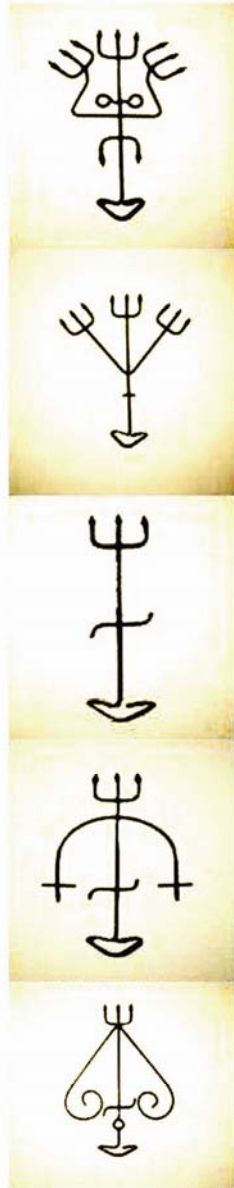
4. Performance "Laruê: experiência 2.0"

Foto - Américo Junior



Atriz-bailarina - Andréia Pimentel

Laruê: Experiência 2.0



Performance itinerante que tem como tema o corpo em trânsito através das relações do sagrado no urbano a partir do universo simbólico de Exu, o mensageiro da religião dos Orixás. Segundo a mitologia africana, os mitos de Exu trazem uma corporalidade em permanente trânsito sob o domínio da mobilidade contínua transcendendo os contornos físicos e projetando-se em diferentes espaços e temporalidades. O mote principal desta experiência são as relações entre dança, vídeo, fotografia e música, propondo para o público uma relação de troca e cumplicidade.



Ficha Técnica:

Direção artística: Lígia Tourinho
Assistentes de direção: Andréia Pimentel e Clara Alvim
Concepção: Andréia Pimentel, Clara Alvim e Lígia Tourinho
Consultoria: Katya Gualter
Intervenção em vídeo: Aline Brito

Vídeos: Grupo Pecdan

Cenário e figurinos: Danny Deo Cardoso
Performers: Andréia Pimentel, Bruna Faccini, Brutto, Carol Boa Nova, Clara Alvim, Eleonora Gabriel, Gabriel Ide, Gabriel Primo, Gerson Couto, Lígia Tourinho, Priscila Paraíso, Renato Barreto, Tiago Primo e Xandy Carvalho.

Guitarra flamenca: Luciano Camara

Sax: Gabriel (falta confirmar sobrenome)

Técnico de som: Pedro Weydt

Produção: Waleska Britto

Assistente de produção: Dayana Lima da Silva

Performance "Laruê: experiência 2.0"

Foto - Américo Junior



Da esquerda para a direita: Atrizes-bailarinas - Lígia Tourinho, Clara Alvim.

5. II Fórum Dança e Vídeo

II FORUM
Dança e Vídeo UFRJ

Dia 27/10, 03 e 04/11/2010
no **FUNDÃO** | EFD
Av. Carlos Chagas Filho, 540
Cidade Universitária
Ilha do Fundão - Rio de Janeiro

Dia 26/10, 05 e 06/11/2010
no Centro Coreográfico
da cidade do
Rio de Janeiro
Rua José Higino, 115
Tijuca - Rio de Janeiro

Entrada Franca

Realização **Apoio Institucional** **Parceria** **Apoio** **Patrocínio**

 **PR5 | SG-6**  **projeto**
dançafoco **SUPERFESB**
Festival Internacional de vídeo & dança

EEFD **PREFEITURA UNIVERSITÁRIA**  **BR**
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO **CULTURA** **PETROBRAS**

DAC

PEC DAN **18** **informações: 2562 6821** **FINEP**
Pesquisa em Cinema e DANça **www.eefd.ufrj.br**

foto: bruno morais

Comissão Organizadora: Grupo de Pesquisa | **PECDAN**

Reitor
Professor Abílio Teixeira

Vice-reitora
Sylvia da Silveira de Melo Vargas

Pró-reitor de Graduação
Professora Belas Valadim

Superintendente Geral da Graduação
Professor Eduardo Mash Queiroz

Pró-reitora de Extensão
Professora Laura Tavares Ribeiro Soares

Superintendente Acadêmica de Extensão
Professora Ana Inês Sousa

Superintendente Administrativa de Extensão
Almaisa Monteiro Souza

Assessora Especial da Pró-reitora de Extensão
Fabriz Cristine Alencar de Azevedo

Superintendente Geral de Administração e Finanças
Professor Milton Royaldino Flores de Freitas

Decano do Centro de Ciências da Saúde
Professor Anir Fraga Valladares

Diretor da Escola de Educação Física e Desportos
Professor Waldyr Mendes Ramos

Coordenadores do Programa de Graduação em Dança
Professor Frank Wilson Roberto
Professora Ignez Calla
Professora Katya Gualter
Professor Patrícia Vinícius Machado

Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro / Teatro Municipal Angel Vianna
Direção - Carmen Luz
Coordenador de Produção - Drogão Oliveira
Técnico Administrativo - Gt. Santos

Núcleo de Produção, Dança e Educação
Fanny Castro, Yuri Chamusca e Helena Lima

Conselho Técnico
Cristiano Teodoro

Operador de Luz - Ivan Souza

Operador de Áudio - Igor Guayyasu e Leandro Michalich

Contratadora - Wellington Camillo

Parceira - Jaqueira Magalhães

Assessoria - Edny Vall e Alessandro Rocha

Manutenção - Tiago Vianna

Correção - Rodrigo Vila, Marco Aurélio

Recepção - Ana Maria Santos

Equipe de apoio - Lucilene dos Santos, Wanda Inácio, Maria do Socorro, Maria do Carmo, Andréia da Conceição, Luiz Maria, Rozalia Conceição e Renata Cabral, Mariluce da Silva, Itamar dos Santos, Jorge Luis, Lídio Portela.

Comissão Organizadora e Curadora
Grupo PECDAN / UFRJ

Consultoria
Leotiel Brum - Instituto de Cultura e Arte
Universidade Federal do Ceará

Produção Cultural
Waleska Brito

Assessoria de Imprensa e Divulgação
Tala Borges

Programação Visual
Hércules Dias

Assistente de Programação Visual
Tugo Primo

Núcleo de Produção, Dança e Educação
Danielle Deo Cardoso

Coordenação da Parceria PECDAN e Ensino Fundamental
Denise de SI

Colaboradoras
Mônica Luquett e Rita Alves

Equipe de Produção das Oficinas
Aline Brito, Américo Junior, Artur Trindade, Bruno Facchin, Bruno Morais, Clara Alvim, Felipe Bellort, Gabriel Ido, Gimena de Melo e Tiana Albuquerque

Equipe de Produção do Credenciamento
Aline Brito e Bruno Facchin

Equipe de Produção da Fotografia
Américo Junior, Bruno Morais e Leonardo Melo

Equipe de Produção das Instalações e Itinerância
Andressa Pimentel, Clara Alvim e Ligia Tourinho

Equipe de Produção das Exibições de Vídeos
Aline Brito e Felipe Bellort

Equipe de Produção das Imagens
Artur Trindade e Gabriel Ido

Equipe de Produção da Programação Visual
Hércules Dias e Waleska Brito

Equipe de Produção da Divulgação
Bruna Facchin e Clara Alvim

Assessoria Técnica
Drogão Oliveira, Gt. Santos, Hércules Dias, Leonardo Melo, Tiana Albuquerque e Xandy Carvalho

Professores Associados
Bruno Morais, Ligia Tourinho e Waleska Brito

Profissionais Integrantes
Aline Brito, Américo Junior, Andressa Pimentel, Artur Trindade, Bruno Facchin, Clara Alvim, Felipe Bellort, Gabriel Ido, Gimena de Melo, Hércules Dias, Leonardo Melo, Tiana Albuquerque e Xandy Carvalho

Laboratório de Imagem, DAC/EEF-UFRJ

Agradecimento
Cia Folclórica do Rio-UFRJ
Cia de Dança
Colaboradora da UFRJ
Instituto de Física Alencar de Azevedo
Milton Royaldino Flores de Freitas
Tatiana Damasceno

Realização
EEFD
DAC

Apoio Institucional
PR5 | SG-6
PREFEITURA UNIVERSITÁRIA

Parceria
RIO DE JANEIRO
CULTURA

Apoio
dancemfoco
Fundação Municipal de Cultura de Rio de Janeiro

Patrocínio
BR
PETROBRAS
FINEP

Informações: 2562.6821
www.eefd.ufrj.br

18

II FORUM

Dança e Vídeo UFRJ



Entrada Franca

Dia 27/10, 03 e 04/11/2010
no **FUNDÃO** | EEFD
Av. Carlos Chagas Filho, 540
Cidade Universitária
Ilha do Fundão - Rio de Janeiro

Dia 26/10, 05 e 06/11/2010
no **Centro Coreográfico**
da **Cidade do**
Rio de Janeiro
Rua José Hígino, 115
Tijuca - Rio de Janeiro

Foto: Bruno Morais

PROGRAMAÇÃO Entrada Franca

III Fórum Dança e Vídeo UFRJ (26, 27 de outubro, 03, 04, 05, 06 de novembro) ANO 2010

O Fórum Dança e Vídeo UFRJ foi instituído com a finalidade de ampliar, no âmbito universitário, espaços de diálogo acerca da interação da dança com o vídeo e cinema. Sua primeira edição teve como objetivo promover intercâmbios Universidade/Centro Público Fundacional através de Pôsteres, Programas de Vídeos, Oficinas de Corpo e Câmera e Instalações. Dando prosseguimento ao I Fórum, o II Fórum Dança e Vídeo UFRJ amplia o debate para as áreas Artes Digitais e Computacionais. Além disso, promove uma reunião no campus Projeto Sociais do Principado do Rio de Janeiro, para dialogarem com as Universidades e Escolas. De caráter presencial e apoiado pela Pro-reitoria de Extensão, o Projeto do Fórum é um desdobramento das atividades do Grupo PECCADN (Pesquisa em Cinema e Dança UFRJ). O Grupo surgiu em 2007, da iniciativa e interesse de professores, alunos e técnico-administrativos da Escola de Educação Física UFRJ, principalmente, da Graduação em Dança, em investir na produção periódica de exercícios ensaios audiovisuais, onde a dança e o vídeo dialogam entre si e espaço da criação artística e da produção de conhecimento.

1ª Dia: 3ª feira - 26/10
Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro
09h00 | 17h00 – **Oficina Corpo e Câmera.**

Oficina para 25 professores de dança da Rede Pública Municipal de Estímulo RJ

Facilitadores: Ana Paula Nunes e Anna Rosaaura Fransoso

17h30 – Exposição de Fotos Emuljubi!
E Festa de Quimbandeiro!
(26 de outubro a 17 de novembro)

Fotógrafos: Bruno Moraes, Leonardo Melo, Américo Junior

18h00 | 19h00 – Sessão Sólida

URJ: Rector Pro-reitoria de Extensão, Professora Laura Tavares, Bibiano Soares, Assessora Especial da PIS Isabel Cristina Alencar de Azevedo, Superintendente-geral de Administração e Finanças Professo. Milton Ruyardo Flores de Freitas, Superintendente-geral da PRL Professor Eduardo Machi Queiroz, Diretor da Escola de Educação Física e Desportos Professor Waldyr Mendes Ramos, Chefe do Departamento de Artes Corporal Professor Frank Wilson Roberto, Coordenador do Curso Bacharelado em Dança Professora Katya Guiter, Representante do MIN/CRJ Professor Adair Rocha e Representante da Escola de Cinema Darcy Ribeiro Professora Inena Furtado, Diretora da Escola de Comunicação UFRJ Professora Ivana Bertens, Diretora do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro Carmen Luz. 19h00hs | 19h30hs – **Relações Acadêmicas Dança e Vídeo: um breve levantamento nas universidades brasileiras.** Apresentadoras: Gimena de Melilo e Tiana Albuquerque

19h30 | 20h00 – Lanche: experiência 2.0

Diálogo Artístico: Lígia Tourinho, Assistentes: Andriana Pinheiro e Clara Alvim
Performers: Alvine Brito, Andriana Pinheiro, Bruna Faccini, Brito, Clara Alvim, Carol Boa Nova, Elienora Gabriel, Gerson Couto, Gabriel Ide, Gabriel Primo, Luciano Chinara, Lígia Tourinho, Priscila Parreira, Renato Barreto, Tiago Primo, Xandy Carvalho
20h00 – Lançamento do Livro Autor e Autora no Cinema e na televisão.
José Francisco Serfatti (org.), Salvador: EDUEBA, 2009

2ª Dia: 4ª feira - 27/10

URJ – Ilha do Fundão/EEFD
Auditório Maria Luuk

16h30 | 17h45 – Credenciamento

17h45 | 18h45 – Dança e Vídeo: primeiros passos - Exibição de obras históricas

18h45 | 19h00 – Intervalo

19h00 | 20h30 – Mesa 1: Método e Experiências Pedagógicas e Artísticas em Dança e Vídeo em Universidades Públicas Brasileiras

Ana Paula Nunes (Universidade Federal Recôncavo Baiano), Francisco Serfatti (Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas - Universidade Federal do Espírito Santo), Anaia Leandro (Escola de Comunicação-Universidade Federal do Rio de Janeiro), Ignez Cilia (Programa de Graduação em Dança - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Mediadora: Luz Rezende (Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde- Universidade Federal do Rio de Janeiro)

20h30 | 20h45 – Intervalo

20h45 | 21h45 – Mostra Universitária - Produções audiovisuais de alunos.

3ª Dia: 4ª feira - 03/11

URJ – Ilha do Fundão/EEFD
Auditório Maria Luuk

17h45 | 18h45 – Dança e Vídeo: primeiros passos - Exibição de obras históricas



Título: "O Cão e Esculpiro"
Direção: Cláudia Nazareno
Rio de Janeiro, 2007



Título: "Vozes do Coração"
Direção: Cláudia Nazareno
Rio de Janeiro, 2007

18h45 | 19h00 – Intervalo

19h00 20h00 – Pôsteres: Por que videodança?
Palestrante: Alexandre Versas (Núcleo de Vídeo-Dança - Casa de Artes, Pesquisa e Produção/Ferretas-CE)
Procurador: Provedor: Jorge Schuler (Escola de Belas Artes- UFRJ)

20h00 | 20h15 – Intervalo

20h15 | 21h15 – Mostra Universitária - Produções audiovisuais de alunos

4ª Dia: 5ª feira - 04/11

URJ – Ilha do Fundão/EEFD
Auditório Maria Luuk

17h45 | 18h45 – Interface Dança e Vídeo/Cinema – Exibição de curtas-metragens atuais

18h45 | 19h00 – Intervalo

19h00 | 20h30 – Mesa 3: Resenha das Artes Digitais e Computacionais nas Universidades.
Debatedores: Fernando Sals (Escola de Comunicação - UFRJ) e Guro Nilsen (Escola de Belas Artes- UFRJ)

Mediador: Eusebio Lobo (Instituto de Artes/ Universidade Estadual de Campinas)

20h30 | 20h45 – Intervalo

20h45 | 21h45 – Mostra Universitária - Produções audiovisuais de alunos

5ª Dia: 6ª feira - 05/11

Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro

9h00 | 16h00 – Oficina Criarçes em Dança e Vídeo

Oficina para 15 alunos de Dança PECCADN

Facilitadores: Ingrid e o Grupo PECCADN

14h00 | 15h00 – Experiência Corpo Urbano, Cia de Dança Contemporânea UFRJ

Experiência para 100 alunos da Rede Pública de Estímulo RJ

Direção: Itana Damasceno

15h00 | 15h30 – Diálogos

16h00 | 16h30 – Exibição do exercício audiovisual produzido na Oficina Criarçes em Dança e Vídeo

17h30 | 18h10 – Intervalo

18h10 | 18h40 – Lançamento site Intervalo Vídeo-Dança, com Alexandra Versas

18h40 | 18h50 – Intervalo

18h50 | 22h00 – Painel das Universidades Processos de Pesquisa e Produção Artística em Dança e Vídeo nos Cursos de Graduação em Dança no Brasil

Faculdade Angelina (Rio de Janeiro), Aludina Bernardes e Caio Moraes, Faculdade de Artes do Paraná - **Carvalho Mendes** Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Artes do Rio de Janeiro, Faculdade de Artes do Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Aracaju - **Las Sarrullo e Valdemir Oliveira** Universidade Federal da Bahia - **Ludmila Pinheiro e** **Andreas Oliveira Araújo da Silva** Universidade Federal do Ceará - **Leonel Brunni** Universidade Federal do Rio Grande do Norte - **Karinne Dornigo** (ou representante), Universidade Federal do Rio de Janeiro - **Katya Guiter** e **Marcus Vinícius Machado**

6ª Dia: sábado - 06/11

Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro

15h30 | 17h00 – Mesa 5: Dança e Vídeo: diálogos universidade, ensino fundamental e projetos sociais no Rio de Janeiro.

Debatedores: Luz Rezende (Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde- Universidade Federal do Rio de Janeiro), Luz Rezende (Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde- Universidade Federal do Rio de Janeiro), Luz Rezende (Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde- Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Mediadora: Sílvia Franchini (PRG/US - Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO)

17h00 | 17h30 – Intervalo

17h30 | 19h00 – Exibição dos exercícios audiovisuais produzidos durante o II Fórum Dança e Vídeo UFRJ

Dilegios

Propostas para o III Fórum Dança e Vídeo UFRJ a ser realizado em 2012



Título: "Estorço"
Direção: Cláudia Nazareno
Rio de Janeiro, 2005



Título: "Estorço"
Direção: Cláudia Nazareno
Rio de Janeiro, 2005

6. Lendas de exu que nortearam os laboratórios de roteiros e experimentações audiovisuais do processo de criação fílmica de *Senhora da Encruzilhada* (ano 2010)

6.1 *Como Exu Obrigou Orunmilá a Fornecer-lhe Comida* (MARTINS, 2005, p. 19 – 21)

Exu, que não queria saber de trabalho, vivia pedindo de tudo a Orunmilá. Um dia era um etú, no outro uma preá e às vezes, até mesmo um cabrito, sempre sob a legação de que sentia muita fome e precisava se alimentar.

O tempo foi passando e a situação tornou-se de tal forma desagradável que Orunmilá, sentindo-se explorado, decidiu não dar mais nada para o sustendo de Exu.

No entanto, Oxun, que na época era esposa de Orunmilá, aconselhou-o a continuar sustentando o vadio. "Afim de contas, Exu sempre fora um amigo fiel e prestativo", argumentava Oxun. Orunmilá, porém, permaneceu irredutível em sua decisão, não daria mais nada a Exu e, se este quisesse comer, que providenciasse o próprio sustento.

No dia seguinte Exu dirigiu-se à casa de seu amigo e, mais uma vez, alegando estar com fome, pediu que lhe fosse oferecido um galo. Orunmilá, irritado, disse já estar cansado de sustentá-lo e que, se ele quisesse comer, tratasse de arranjar um trabalho para ganhar dinheiro e assim comprar a sua própria comida.

Exu, sem dizer uma só palavra, retirou-se, e foi sentar na encruzilhada bem próxima dali.

Após esse incidente, Orunmilá notou que seus clientes escasseavam, ninguém mais batia à sua porta em busca de seus poderes divinatórios. Sem entender o que estava se passando, comentou com Oxun sobre o que vinha ocorrendo.

Então, Oxun perguntou a Orunmilá:

- Não sabes quem está morando na encruzilhada que conduz a nossa casa?*
- Não, não sei quem está morando ali! - respondeu o adivinho.*
- Então saberás agora: é Exu! e ele está sentado lá, desde o dia em que lhe negaste alimento. Depois que Exu mudou-se para a esquina, por estranha coincidência, teus clientes sumiram! - disse Oxun de forma zombeteira.*

- *É verdade!* - retrucou Orunmilá. - *Desde aquele dia nunca mais veio ninguém para se consultar... Vai, Oxun, disfarça-te numa mulher comum e procura saber o que está acontecendo.*

Curiosa como ela só, Oxun cobriu-se de panos comuns, retirou todas as suas jóias e, muito bem disfarçada, rumou para o local onde, tinha certeza, iria encontrar Exu.

Lá chegando foi logo interpelada por ele:

- *Boa tarde, boa mulher, o que está procurando aqui, em lugar tão remoto?*

- *Procuro por um certo adivinho muito famoso, conhecido como Orunmilá. Poderias me informar sua direção?* - disse Oxun disfarçando a voz.

- *Orunmilá?... - perguntou Exu, fazendo-se de tolo. - Sim, claro! Pois não é que esse adivinho mudou-se sem que ninguém saiba para onde foi? Pois é... é mesmo uma pena... pois até eu costumava consultá-lo de quando em vez. Mas agora... infelizmente... depois que ele mudou...*

- *Deixa de ser mentiroso, Exu! Bem sabes que Orunmilá continua morando no mesmo lugar em que viveu!* - exclamou Oxun deixando-se reconhecer.

- *Continua é? Pois enquanto não voltar a me dar o alimento que sempre me deu, não permitirei que ninguém passe desta encruzilhada em direção à sua casa!* - sentenciou o malandro.

No mesmo dia Orunmilá convocou Exu à sua presença e, depois de pedir desculpas, assumiu com o amigo o compromisso de lhe dar uma parte de tudo o que obtivesse de seus clientes. e, a partir desse dia, sua casa voltou a ficar cheia de gente e a prosperidade pôde novamente ali residir.

É por isto que, até hoje, Orunmilá pede tudo em dois às pessoas que a ele recorrem, sendo que uma parte oferece de bom grado a seu amigo Exu.

6.2 O Pequeno Escravo (MARTINS, 2005, p. 38 – 44)

Naquele tempo Orunmilá era muito pobre e ainda não era conhecido por ninguém.

Certo dia, sua mulher pediu que lhe comprasse um escravo, pois estava precisando de ajuda no serviço caseiro.

Reunindo suas parcas economias que somavam ao todo dezesseis cauris, o adivinho dirigiu-se ao mercado dos escravos, a fim de satisfazer o desejo da esposa.

Aproximando-se de um rio, pôde observar que alguns homens lançavam suas redes às águas em busca de peixes e, motivado pela fome, o adivinho aproximou-se deles, pedindo que lhes dessem um peixe para comer.

- Queres um peixe para comer, não é, meu jovem? - perguntou o mais velho dos pescadores. - Pois bem, para mereceres este alimento terás que, antes, adivinhar quantos peixes já capturamos. Se acertares, te daremos não somente um, mas dezesseis peixes.

Orunmilá, então, lançou o seu opelê e, interpretando a caída do rosário, sentenciou:

- 201 peixes! Vocês já pegaram 201 peixes!

Os homens abandonaram os seus afazeres e puseram-se, imediatamente a conferir o pescado.

- ... 198, 199, 200, 201 peixes! - gritou o chefe com alegria e espanto. - Você acertou, meu amigo, nós pescamos, exatamente, 201 peixes. Exatamente conforme adivinhastes!

E, de bom grado, entregaram ao jovem adivinho os dezesseis peixes prometidos.

Depois de se alimentar, Orunmilá prosseguiu pelo caminho que conduziria ao mercado.

Após mais algumas horas de caminhada, deparou-se com um grupo de caçadores que, com armadilhas, se ocupavam em caçar preás.

Aproximando-se deles, Orunmilá pediu que lhe oferecessem um preá para que pudesse se alimentar na volta.

- Claro que daremos o que desejas - disse o chefe dos caçadores. - Porém, primeiro terás que adivinhas o número exato de preás que caçamos até agora.

Mais uma vez o opelê foi lançado e, depois de interpretar a mensagem trazida pelo Odu, Orunmilá afirmou:

- 201! Vocês já pegaram 201 preás!

Após conferir o número de animais, os caçadores ficaram extasiados, pois haviam realmente capturado o número de preás anunciado pelo oluô. Satisfeitos, presentearam-no com não com um, mas com dezesseis preás. E Orunmilá seguiu seu caminho e, finalmente, chegou ao mercado.

A importância em dinheiro que levava era, como já foi dito, irrisória: só deu mesmo para comprar um pequeno escravo. Um menino de 14 anos, esquelético e estropeado, seria o ajudante de sua mulher.

- Não faz mal - pensou o adivinho - Vou levá-lo assim mesmo. Mesmo franzino, poderá ajudar minha esposa e, bem alimentado, crescerá forte e saudável. E o escravo foi comprado.

Após adquirir o pequeno escravo, a primeira atitude de Orunmilá foi oferecer, ao menino, um peixe e uma preá e ele, esfomeado como estava, devorou tudo com muita avidez.

Logo que amanheceu o dia Orunmilá pôs-se a caminho, de volta para casa, desta vez com um acompanhante irrequieto e muito ágil.

Enquanto isso, os pescadores e os caçadores que aquinhoaram Orunmilá com os frutos de seus trabalhos trataram de espalhar, por toda a cidade, o que ocorrera e, ao chegar no povoado que ficava entre sua casa e o mercado, nosso herói já era esperado por uma multidão. Todos queriam que Orunmilá lhes fizesse previsões e adivinhações. E, para a surpresa do adivinho, estavam dispostos a pagar um bom preço por isso.

O tumulto era tão grande que o rei do país ordenou aos seus guardas que levassem à sua presença o causador daquela desordem. Desta forma, Orunmilá foi detido juntamente com seu escravo e ambos foram conduzidos à presença de Obá.

- Então sabes adivinhar com muita precisão, não é? - perguntou o monarca com ironia.

- Sim! - respondeu, altaneiro, o jovem. - Adivinho com muita precisão!

- Pois muito bem! Estás disposto a ser submetido a uma prova? - perguntou o rei.

- Sempre que Vossa Majestade achar conveniente! - afirmou Orunmilá, confiante de seus poderes.

E o rei chamou seu adivinho particular para que, juntos, pudessem submeter o estrangeiro à prova.

Acontece, no entanto, que o adivinho do rei já havia, há muito tempo, perdido o seu dom de adivinhar e, malvado como ele só, arquitetou um plano que afastasse, definitivamente, qualquer adivinho de sua cidade.

- Você será submetido a um teste. Se for bem sucedido, será nomeado babalaô da casa real. Estou velho e cansado e seria muito bom se aparecesse um substituto para minhas funções... - mentiu o velho adivinho. - Porém, se não passares no teste, serás degolado em praça pública para que, espelhados no seu exemplo, outros farsantes não se atrevam a ambicionar o meu cargo! Por enquanto, permanecerás preso aqui mesmo no palácio, sem falar ou ter contato com ninguém. Mas amanhã serás testado na presença do rei e de toda a população.

E o velho retirou-se, lavando consigo o pequeno escravo.

Diante do palácio, bem no meio da praça, uma casa foi construída às pressas, segundo as instruções do velho babalaô. Em seu interior foram encerradas 100 moças junto com o menino escravo. A porta foi lacrada e os homens que participaram da construção foram executados, pois assim não poderiam revelar a ninguém o que havia dentro da casa. Guardas fortemente armados foram dispostos ao redor da construção, impedindo que qualquer pessoa se aproximasse do local.

No dia seguinte, o povo foi conclamado para testemunhar a prova e o rei em pessoa conduziu Orunmilá até diante da casa.

- Vês esta casa? - perguntou ao prisioneiro - Se adivinhares quantas pessoas existem dentro dela serás nomeado adivinho real. Caso contrário tua cabeça rolará sobre a poeira da praça!

Calmamente, Orunmilá sentou-se sobre uma esteira e, depois de lançar o opelê, gritou em bom som: - 201! Dentro desta casa estão encerrados 201 seres vivos!

O velho adivinho, contestando, depois de fingir consultar o seu próprio oráculo, disse:

- Enlouqueceste! Meu oráculo indica que aí dentro existem 101 pessoas e não as 201 que afirmas existirem!

A porta foi aberta e, uma por uma, as jovens foram saindo, enquanto o rei contava pacientemente: - Cem mulheres e um menino, 101 pessoas! Meu velho adivinho estava certo!

Um grande murmúrio elevou-se entre a população. Não gostavam do velho adivinho, conheciam suas artimanhas e maldades e, secretamente, torciam para que fosse desmascarado.

Foi neste momento, quando o carrasco já se aproximava de Orunmilá tendo às mãos uma enorme e afiada adaga, que o pequeno escravo pediu permissão para falar.

- Não é verdade que meu amo tenha errado! Dentro da casa estavam, no momento da consulta, exatamente, 201 seres humanos!

- Mas que tolice é esta agora? - perguntou o velho adivinho impaciente. - Se foi o próprio rei que contou e na presença de seus súditos!...

- Contou só o que pode ver! - interrompeu o menino. - Reitero a afirmação de meu amo: dentro da casa, no momento da consulta havia 201 pessoas!

- Mas como? - perguntou o rei - Por acaso não sabereis mais contar?

- Claro que sabes _ disse o cativo disposto a acabar com a pendenga. - Eu sou Exu Elegbara, que, disfarçado num menino escravo, armei toda essa confusão para punir o verdadeiro farsante, que é o velho adivinho. Foi ele quem preparou tudo e, obviamente, sabia, com antecedência, da existência de cem mulheres e um menino no interior da casa.

Acontece que, durante a noite que ali passei na companhia das cem mulheres, copulei com todas, sem exceção. E agora carrega cada uma delas em sua barriga um filho meu. Portanto existem 100 mulheres, 100 embriões e 1 menino. Logo, 201 seres vivos no interior da casa!

E foi dessa forma que Exu desmascarou o velho e falso adivinho. Desmoralizado e desterrado pelo rei, o farsante foi substituído em suas funções pelo jovem Orunmilá.

6.3 O Jogo de Búzios (MARTINS, 2005, p. 87 – 92)

Todo mundo sabe que Oxun foi a primeira esposa de Orunmilá e também foi a primeira lalorixá, sacerdotisa do culto dos Orixás.

Naquele tempo, Oxun já havia feito o seu primeiro laô, homem de qualidades excepcionais e que deveria substituí-la na direção do culto, já que chegava o tempo em que todos os Orixás, por ordem de Olodumare, deveriam retornar ao Orun, deixando a Terra sob a responsabilidade dos seres humanos.

Orunmilá, marido de Oxun, era, como ainda é, o dono e senhor do oráculo de Ifá. Havia criado um culto no qual uma casta sacerdotal, composta exclusivamente de homens, retinha os métodos de adivinhação então existentes, que eram o jogo de opelê e o jogo de ikins. Somente estes sacerdotes sabiam como adivinhar, somente eles conheciam os segredos das figuras oraculares, os Odu-Ifá.

Por mais que Oxun implorasse, seu esposo negava-se a ensinar-lhe o segredo do oráculo e, consciente de que não conseguira mudar sua opinião, a labá resolveu apelar para a astúcia, coisa que jamais lhe faltou.

Certo dia, por um motivo qualquer, Orunmilá precisou empreender uma viagem para um local muito distante e seu retorno só ocorreria dentro de três meses.

Esta era a oportunidade de que Oxun precisava para pôr em prática seu plano de apoderar-se dos segredos da adivinhação, mas restava ainda um grande obstáculo.

Toda vez em que Orunmilá viajava, deixava seus escritos, assim como seus instrumentos divinatórios, sob a guarda de Exu, em quem confiava cegamente.

- Salve, Exu! – disse Oxun entrando na casa do Orixá.

- Ore Yeyê Oh! – respondeu Exu, reverenciando a poderosa senhora. – A que devo a honra de tão gratificante visita?

- Venho pedir-te um favor, Exu – disse Oxun, enquanto se acomodava sobre uma das esteiras estendidas no chão de terra batida. – Como bem sabes, dentro de pouco tempo todos os Orixás, por ordem de nosso pai, deverão retornar ao Orun, menos tu, que tens permissão para ficar onde bem entenderes.

- Sim, minha senhora, sei perfeitamente do que estás falando. Gostaria de que me explicasses de que forma serei útil – disse Exu, como se adivinhando alguma coisa

- Pois é! Sabes também que, por ordem de Obatalá, criei um culto para todos os Orixás e, como não poderia deixar de ser, preparei um sacerdote humano para que, na minha ausência, o culto possa ter continuidade? – perguntou Oxun.

- Sim, sei disto tudo – respondeu Elegbara

- Acontece, Exu, que a comunicação entre nós Orixás e os homens ficará interrompida depois de nossa volta ao Orun. Assim sendo, como poderão eles saber nossos desejos e receber nossas orientações? – voltou a perguntar a Orixá, cheia de charme.

- Não creio que isto venha a representar problema – disse Exu. – Foi para isto que Orunmilá preparou os seguidores de seu próprio culto, que, através da interpretação dos Odu-Ifá, estão aptos a transmitir a todos os seres humanos nossos desejos e determinações.

- Pois é aí que reside o problema! – afirmou Oxun, baixando a voz em tom de confiança. – O que meu marido pretende é centralizar o poder nas mãos dos seus seguidores. Da forma como ele organizou tudo, Exu, os cultuadores dos Orixás viverão sob dependência dos sacerdotes de Orunmilá. Já pensou como o processo de manipulação por parte destes se acentuará através dos tempos?

- Bem... – ponderou Exu - ...se não houver honestidade e desprendimento...

- Que honestidade? – interrompeu Oxun. – Que desprendimento? Como podes esperar isto de seres humanos imbuídos de poderes? Ainda mais dos sacerdotes de meu marido, os babalaôs, que são naturalmente cheios de orgulho e de vaidade!

- Espere um pouco! – retrucou Exu. – Existem exceções!

- Claro que existem exceções. Mas são raras! Raríssimas! – falou Oxun inflamada.

- Muito bem. Só não sei aonde queres chegar – disse Exu. – Afinal de contas o que tenho eu a ver com isto?

- O que tens a ver? – perguntou Oxun. – Tens tudo a ver! – respondeu ela mesma. – Preciso que me passe os segredos do jogo de Ifá. De posse deles, poderei transmiti-los ao meu sacerdote, que, por sua vez, os ensinará a seus discípulos. Esta é a única maneira de evitar que o culto aos Orixás fique dependendo, eternamente, do culto de Orunmilá.

- *E o que ganharei com isto? – perguntou Exu aguçado pela cobiça. – Bem sabes o quanto Orunmilá confia em mim. O fato de entregar-te os seus fundamentos irá custar-me não só sua amizade, como, com certeza, uma bela punição.*

- *Peça o que quiseres! Dá teu preço que estou pronta a pagá-lo! – exclamou Oxun, certa de já haver obtido o que pretendia.*

- *Se é assim, está bem. Vá para casa que dentro de 70 dias lá estarei com o sistema divinatório e meu preço! – finalizou Exu.*

Os dias nunca foram tão longos para Oxun, mas finalmente, no fim da tarde do dia marcado, chegou Exu, portando uma cabaça de tamanho médio enrolada em panos brancos.

- *E então, Exu? Trouxestes a encomenda? – perguntou Oxun, sem disfarçar a ansiedade que a consumia.*

- *Sim! – respondeu Exu. – O que queres está aqui nesta cabaça!*

- *Então anda, entrega-me! – suplicou a labá.*

- *Calma, Oxun! Primeiro vamos falar no pagamento! – falou Exu.*

Neste momento Oxun abriu uma grande arca que ficava ao lado de seu trono e, levantando a tampa, mostrou Exu um grande tesouro composto de muito ouro, pérolas e pedras preciosas de todos os tipos.

- *Vai! – comandou a senhora. – Sirva-te á vontade!*

- *Calma, Senhora do Ouro! Não é este o meu preço! – disse Exu.*

- *Não? – espantou-se Oxun. – E qual é o teu preço, afinal?*

- *Todos os ebós que forem determinados pelo Oráculo que te estou entregando, do qual serei o mensageiro e interlocutor! – sentenciou Exu. – Estou te passando um novo sistema de adivinhação, diferentes daqueles utilizados por Orunmilá. Desta forma ele não poderá acusar-me de roubo. Tu e teus seguidores adivinharão por intermédio do jogo de búzios, interpretando apenas os 16 Odu Meji. E serei eu, e somente eu, quem poderá falar neste jogo. Aceitas minhas condições?*

Certa de que não haveria tempo para mais nada, Oxun resolveu aceitar, embora se sentisse lograda.

Desta forma, foi inventado o jogo de búzios, que pode ser acessado pelos seguidores do culto dos Orixás, ao passo que o opelê e o ikin são jogos de uso exclusivo dos sacerdotes de Orunmilá.

Oxun recebeu o jogo das mãos de Exu, ensinou-o a seu discípulo, que ensinou a todos os sacerdotes e sacerdotisas de Orixás que vieram depois dele.

É por isso que é Exu quem fala no jogo de búzios e todos os ebós são a ele destinados. Até mesmo quando algum sacrifício é exigido para os Orixás ou para os Eguns, uma pequena parte deve ser oferecida a Exu, que, como transportador do ebó, fará com que ele não atinja seu objetivo, se não for também agradado.

E foi assim que os sacerdotes do culto dos Orixás obtiveram, através de Oxum e de Exu, o direito de adivinhar pelo merindilogun.

7. **Fotografias das visitas a campo em comunidades de terreiro nas festividades de exu e pombagira no processo de criação fílmica de *Senhora da Encruzilhada* (incluindo fotografia da página xxxi) – Fragmento da Exposição Fotográfica “Emojubá! É festa de quimbandeiro!” (ano 2010)**

Ficha Técnica

Fotógrafos:

américo júnior
bruno morais
leonardo melo

Tratamento de Imagem:

américo júnior
ana maria rodrigues

Casas Fotografadas:

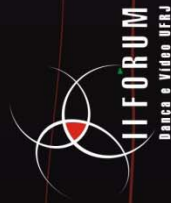
Asé Ilé Comunidade Afro Ogujá Ogunjá
Tenda Espírita Cabocio Sete Flechas Pai Benedito Beira Mar

Programação visual:

hércules dias

Agradecimentos:

Aos Quimbandeiros pelos caminhos abertos nos terreiros da vida
Silmar Alves (Silmar D'Ossanihe)
Getúlio Mota (Babalorixá Mozambbi)



Realização



EEFD

DAC

PEC DAN
Pesquisa em Cinema e DANÇA

Apoio Institucional

PR5 | SG-6

PREFEITURA UNIVERSITÁRIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Apoio



projeto
dança em foco
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Patrocínio

SUPERPESA



PETROBRAS



Emojubá!

É Festa de Quimbandeiro!

(26 de outubro a 17 de novembro)

Exposição de Fotos
Centro Coreográfico da Cidade
do Rio de Janeiro



foto: bruno morais

Emojubá!

É Festa de Quimbandeiro!

Com a intenção de pesquisar o universo das religiões afro-brasileiras, mais especificamente, a mitologia dos orixás, professores e alunos reuniram-se na faculdade de dança da UFRJ para criar o grupo PEC DAN (Pesquisa em Cinema e Dança), que aborda essa temática através do diálogo da dança com o vídeo.



foto: leonardo melo



foto: bruno morais



foto: leonardo melo

No ano de 2009 o grupo voltou sua atenção para os mitos do orixá Exu e para seu correspondente brasileiro, o Exu quimbandeiro. Caracterizado como uma entidade tipicamente brasileira, o Exu quimbandeiro tem relação com os personagens da história marginal do país, tais como malandros e prostitutas. As festas dessas entidades caracterizam-se pela atmosfera luxuriante. Mescla de sagrado e profano, a paisagem do terreiro torna-se uma matiz de sensações que misturam espíritos, homens e mulheres. Eles confraternizam-se em um espaço no qual todo e qualquer elemento material, da carne e bebida as roupas e decoração do terreiro, assume uma subjetividade religiosa para alçar uma experiência sinestésica única naquela fração do espaço-tempo. Festas de santo! Festas de quimbandeiro!

Emojubá! É Festa de Quimbandeiro! reúne fotos produzidas em terreiros de Umbanda e Candomblé durante festas de Exu. A exposição aborda o universo simbólico ligado aos exus quimbandeiros, buscando evidenciar práticas, adereços e atitudes corporais. A complexidade e riqueza desta manifestação se configuram em uma prática religiosa e cultural.



foto: américo júnior



foto: américo júnior

Axé

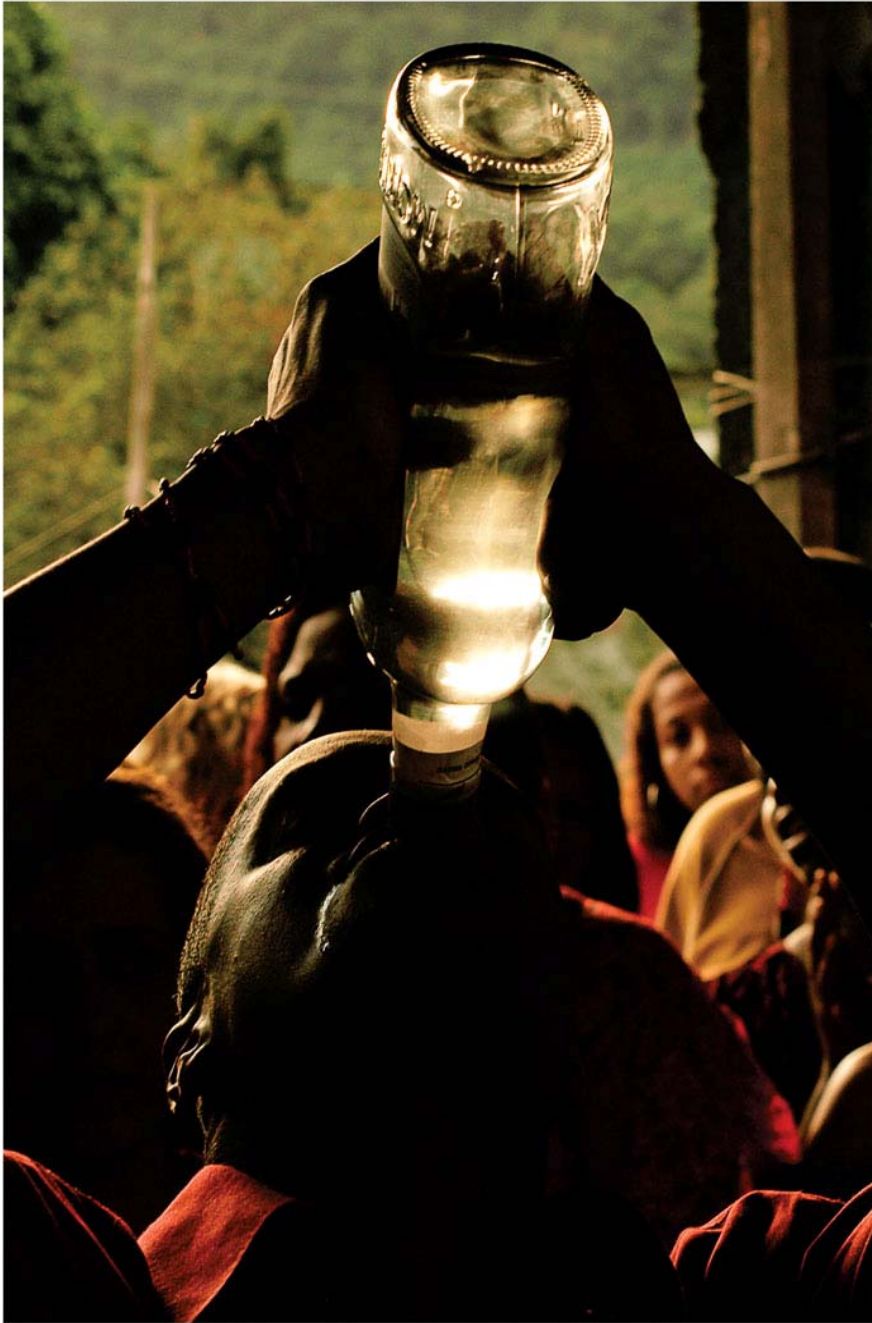


Foto: Leo Melo

Dança de Dona Maria Padilha

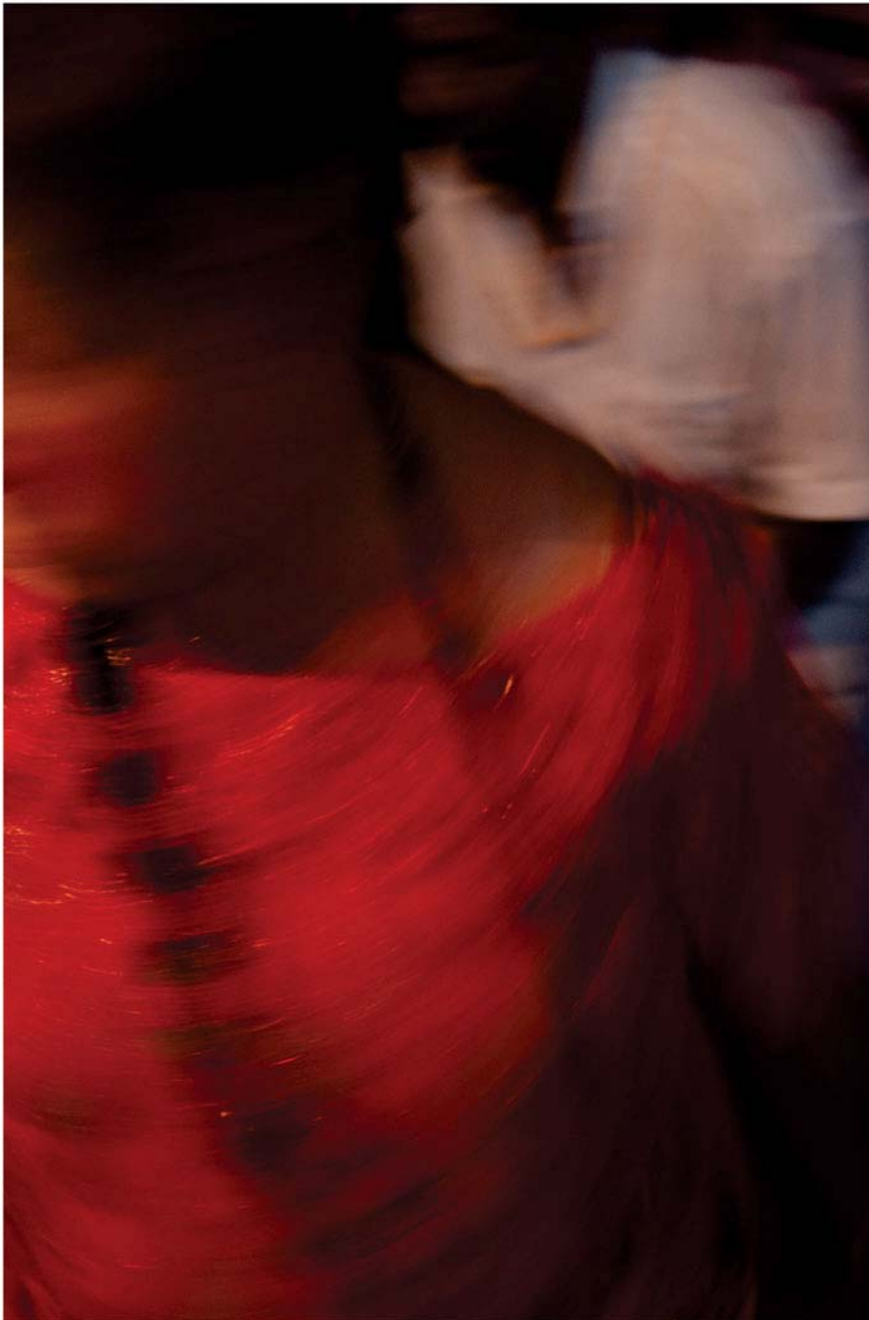


Foto: Bruno Morais



Foto: Américo Junior

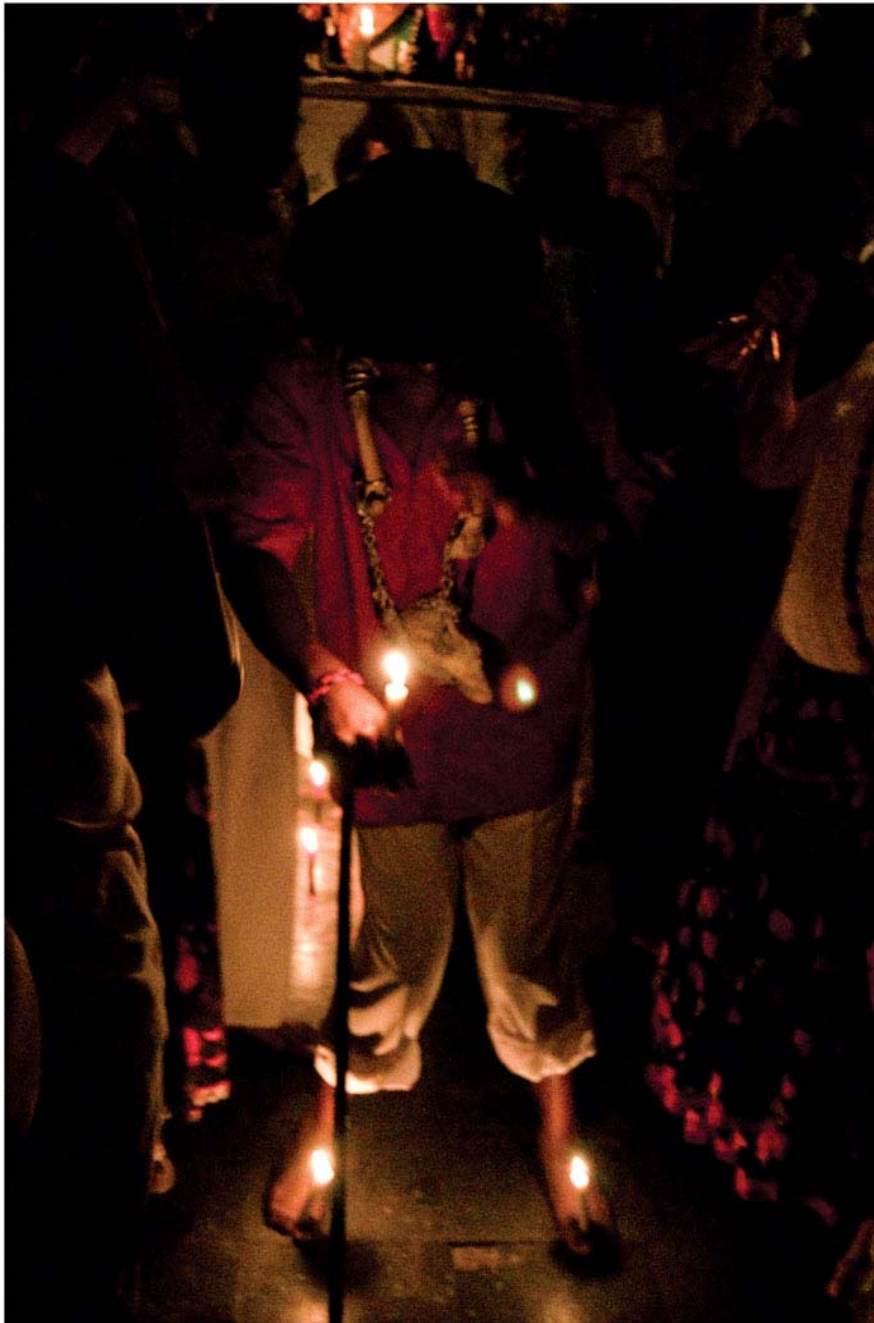


Foto: Américo Junior



Foto: Américo Junior

8. Release e Ficha Técnica de *Senhora da Encruzilhada*

Senhora da Encruzilhada

Um filme de Katya Gualter

Curta-metragem
MiniDV . cor . 2012
Duração. 18 minutos

Release

Seiva feminina que ascende em portais imaginários, passagens entre o visível e o invisível. Na cena urbana da contemporaneidade, a interação corpo-câmera busca a verticalidade e a horizontalidade entrecruzadas. Sucessivas encruzilhadas. Corpos em trânsito livre e contínuo do “ir e vir”.

Laboratórios de Roteiros e Experimentações Audiovisuais

Aline Brito, Andréia Pimentel, Américo Junior, Arthur Trindade, Bruna Faccini, Bruno Moraes, Clara Alvim, Felipe Belfort, Gabriel Ide, Hércules Dias, Katya Gualter, Leonardo Melo, Lígia Tourinho, Xandy Carvalho
Colaboração: Gimena de Mello

Continuidade

Clara Alvim

Assistentes: Andréia Pimentel, Bruna Faccini e Lígia Tourinho

Direção de Produção

Waleska Britto

Produção Executiva

Katya Gualter, Waleska Britto

Assistentes: Danielle da Silva, Gabriel Ide, Mauricio de Souza

Produção de set

Aline Brito, Andréia Pimentel, Américo Junior, Arthur Trindade, Bruna Faccini, Bruno Moraes, Clara Alvim, Felipe Belfort, Gabriel Ide, Leonardo Melo, Lígia Tourinho, Tainá Albuquerque, Waleska Britto
Colaboração: Xandy Carvalho

Direção de arte

Lígia Tourinho

Assistentes: Andréia Pimentel, Clara Alvim, Danny Deo Cardoso, Tainá Albuquerque, Tiago Primo

Câmera

Américo Junior, Arthur Trindade, Felipe Belfort, Gabriel Ide, Leonardo Melo

Iluminação

Américo Junior, Bruno Moraes, Leonardo Melo
Colaboração: José Geraldo Furtado

Direção coreográfica

Andréia Pimentel, Aline Brito, Arthur Trindade,
Katya Gualter, Lígia Tourinho, Gabriel Ide

Bailarinas

Aline Brito, Andréia Pimentel

Edição

Aline Brito, Felipe Belfort
Colaboração: Anna Rosaura, Claudio Doreto

Trilha sonora

Katya Gualter

Sonoplastia e Mixagem de Som

Ricardo Haikal,

Música “Maria Flor”

Compositor e cantor: Xandy Carvalho

Risadas

Aline Brito, Alexandre. Mendes, Andreia Pimentel, Bruno Moraes, Yasmin Coelho.

Fotografia Still

Américo Junior, Bruno Moraes, Leonardo Melo

Cenários e figurinos

Danny Deo Cardoso

Pintura Corporal

Tiago Primo

Maquiagem

Tainá Albuquerque

Confecção de figurinos

Aline Alves

Apoio cenotécnico

Roberto Brito

Orientação de pesquisa

Eusebio Lobo

Oficinas “Práticas Corporais inspiradas em Exu e Pombagira”
Alexandre Ferreira, Celina Batalha, Getulio Mota, Katya Gualter, Maria Ignez Calfa,
Tatiana Damasceno
Colaboração: Shirlene Paixão

Oficinas “Práticas Audiovisuais Corpo e Câmera”
Anna Rosaura, José Francisco Serafim, Lucia Lobato

Minicurso
“Questões da Etnocologia e da Antropologia Fílmica/módulo 1 – Técnicas Corporais para Vídeo, módulo 2 - Questões Gnosiológicas do Cinema e Tecnologias de Filmagem para as Pesquisas na Área de Investigação e da Produção Fílmica em Dança”
José Francisco Serafim, Lucia Lobato

Palestras “Exu e a Mitologia Grega”
Igor Fagundes, Tadeu Mourão

Consultoria/ Mitos Exu e Simbologias Pombogira
Ângela Ferreira (Yakekerê do Terreiro do Gantois - Ilê Iyá Omin Axé Iyamassê/BA),
Antonio Luiz Santos Figueiredo (Ogan da Casa Branca do Engenho Velho - Ilê Axé Iyá Nassô Oká/BA), Clyde Morgan (Ogan do Ilê Axé Opô Afonjá/BA), Getúlio Mota (Babalorixá do Asé Ilê Comunidade Afro Oguiã Ogunjá/RJ), Márcia Pereira (Iyalorixá do Ilê Axé Afro-brasileiro Oxossi e Oxum/ RJ), Silmar Alves (Mentor Devoto da Tenda Espírita Caboclo Sete Flechas Pai Benedito Beira Mar/RJ)

Programação visual
Hércules Dias

Apoios
Escola de Educação Física e Desportos-UFRJ
Escola de Música-UFRJ
Administração Campo de Santana-RJ
Prefeitura/Cidade Universitária-UFRJ
Pró-reitoria de Extensão -UFRJ
SG-6/ Pr3 - UFRJ

Agradecimentos especiais
Ana Célia de Sá Earp, Anita Leandro, Celina Batalha

Agradecimentos
Ailton de Souza
Ana Paula Nunes
André Cardoso
Antonio Bráz
Asé Ilê Comunidade Afro Oguiã Ogunjá/RJ

Associação Afro-brasileira Casa do Tesouro/ São João del Rei-MG
Carol Natal
Carlos Rangel
Casa Branca do Engenho Velho - Ilê Axé Iyá Nassô Oká/BA
Companhia de Dança Contemporânea Helenita Sá Earp-UFRJ
Companhia Folclórica do Rio-UFRJ
Denise Sá
Departamento de Arte Corporal/EEFD-UFRJ
Douglas Nascimento
Eleonora Gabriel
Frank Wilson Roberto
Gilson da Costa
Hélio de Mattos Alves
Ilê Axé Afro-brasileiro Oxossi e Oxum/ RJ
Ilê Axé Opô Afonjá/BA
Isabel Cristina Alencar de Azevedo
Ismar Gandra
João Mors Cabral
Laboratório de Arte-Educação/UFRJ
Laboratório de Vídeo Educativo/ NUTES-UFRJ
Laura Tavares
Luiz Resende
Marco Felipe
Maria Cecy Ferreira da Costa
Maria Inês Galvão
Marina Elias Volpe
Milton Reynaldo Flores de Freitas
Pablo Benetti
Programa de Pós-graduação em Artes/UNICAMP
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC)/UFBA
Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura/UFRJ
Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA
Sílvia Franchini
Tenda Espírita Caboclo Sete Flechas Pai Benedito Beira Mar/RJ
Terreiro do Gantois - Ilê Iyá Omin Axé Iyamassê/BA
Vera Lúcia da Silva
Victor d'Olive
Waldyr Mendes Ramos
Realização
Grupo **PECDAN** (**PE**squisa em **C**inema e **DAN**ça)-UFRJ/ Projeto *Perspectivas
Dialógicas da Dança com o Audiovisual a Luz dos Mitos dos Orixás*
Laboratório de Imagem, Criação e Dança (LICRID)/Departamento de Arte Corporal/
Programa de Graduação em Dança/EEFD/CCS/UFRJ

Rio de Janeiro Novembro 2012

9. Integrantes e endereço eletrônico Grupo *PECDAN/UFRJ*



Américo Júnior: Atua como fotógrafo pesquisador no PECDAN desde 2009. Desenvolve projetos teóricos e experimentais, no campo da fotografia documental contemporânea. Também integra o Coletivo Pandilla Fotográfica e a Agência Imagens do Povo. É licenciado em Educação Física pela UFRJ.



Andreia Pimentel: Bacharel em dança pela UFRJ. Atuou como intérprete/criadora na Cia de Dança Contemporânea da UFRJ Helenita Sá Earp. Diretora e bailarina dos trabalhos coreográficos VUCO e Em Nome do Corpo. Pesquisadora PECDAN desde 2009.



Aline Brito: Bacharel em Dança (UFRJ). Professora de Dança “Jazz Carlota Portella”. Integrante PECDAN (2007-2011) na qualidade de bailarina, assistente de produção e pesquisa.



Ana Paula Nunes: Doutoranda em Comunicação no POSCOM – UFBA, Mestre e Bacharel em Cinema pela UFF. Membro da Ong CINEDUC – Cinema e Educação há 15 anos. Professora do curso Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). Integrante PECDAN (2007-2008), na qualidade de professora-pesquisadora, diretora adjunta e roteirista.



Arthur Trindade: Bacharel em dança pela UFRJ. Bailarino e câmera-pesquisador. Integrante PECDAN (2008 a 2011) na qualidade de câmera, assistente de pesquisa e produção.



Bruno Morais: Bacharel em educação física pela UFRJ. É autor de projetos experimentais, no campo da fotografia documental contemporânea. Integra o Coletivo Pandilla Fotográfica. Integrante PECDAN (2007 a 2013) na qualidade de bailarino, assistente de pesquisa e fotógrafo pesquisador.



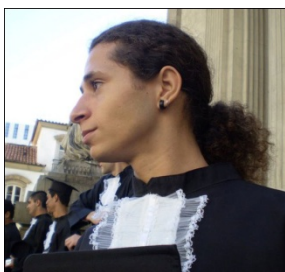
Bruna Faccini: Bacharel em Dança pela UFRJ. Diretora da videodança “Sob a Pele” (2009). Bailarina e ensaiadora da Cia de Ballet do Rio de Janeiro, sob a direção de Alice Arja. Preparadora corporal e ensaiadora do espetáculo “Em Nome do Corpo”. Integrante PECDAN desde 2009, na qualidade de assistente de pesquisa.



Carolina Natal: Bailarina e pesquisadora. Doutora em Multimeios (UNICAMP), com Estágio Doutoral na Université Paris 8 – Vincent Saint-Dennis. Atualmente é Coreógrafa da Cia Jovem de Dança de São José dos Campos. Integrante PECDAN (2008-2009) na qualidade de professora-pesquisadora e artista convidada.



Clara Alvim: Bacharel em Dança pela UFRJ, atuou como interprete na Lumini Cia. de Dança, integrou a Cia. de dança Contemporânea da UFRJ Helenita Sá Earp. Diretora e Interprete dos trabalhos Vuco e Em Nome do Corpo em parceria com Andreia Pimentel.



Felipe Belfort: Bacharel em educação física pela UFRJ. Câmera e editor de vídeo. Integrante PEC DAN (2009 a 2010) na qualidade de assistente de pesquisa, câmera e editor de vídeo.



Gimena de Mello: Bacharel em Dança pela UFRJ, coreógrafa e bailarina. Artista pesquisadora. Integrante PEC DAN (2007 a 2010) na qualidade de bailarina e assistente coreográfica e de pesquisa.



Gabriel Ide: Bacharelado em dança pela UFRJ. Atua profissionalmente como câmera em produções experimentais na área do cinema brasileiro. Pesquisador PEC DAN desde 2008.



Hércules Dias: Pós-Graduado em Docência do Ensino Superior – EAD, pelo IAVM da UCAM/RJ. Bacharel em Comunicação Visual pela UniverCidade/RJ. Integrou o PEC DAN (2007 a 2010), como pesquisador-colaborador e programador visual na criação da identidade visual do Grupo e desenvolvimento de leitura gráfica das suas produções (filmes e Fóruns).



Katya Gualter: Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Coordenadora e Professora das Graduações em Dança da UFRJ. Fundadora e diretora do Grupo PEC DAN. Diretora, roteirista e produtora executiva de ensaios audiovisuais. Idealizadora e facilitadora de Oficinas. Autora de artigos sobre a Dialogia Dança e Audiovisual a Luz dos Mitos dos Orixás, Exu e Pombagira; Organizadora de Anais; Autora e Produtora de eventos.



Léo Melo: Atua como fotógrafo pesquisador no PEC DAN desde 2009. Desenvolve projetos experimentais, no campo da fotografia documental contemporânea. Integra o Coletivo Pandilla Fotográfica. É licenciado em Educação Física pela UFRJ.



Lígia Tourinho: Profa. Adjunta do Departamento de Arte Corporal/ UFRJ. Doutora em Artes UNICAMP. Coreógrafa e Atriz. Integrante PEC DAN (2009 – 2010) na qualidade de *performer*, professora-pesquisadora e artista convidada.



Tainá Albuquerque: Mestre em Memória Social (UniRio). Licenciada em Artes (UCaM) e Bacharel em Dança (UFRJ). Consultora de Projetos na Fundação Getúlio Vargas. Integrante PEC DAN (2008-2012) na qualidade de Assistente de produção e pesquisadora-colaboradora.



Tiago Primo: Programador Visual e designer Gráfico, Bacharel em Pintura Pela UFRJ, Pós Graduado em marketing e design digital pela ESPM, Técnico em Publicidade e Propaganda pela ETAB. Integrante PEC DAN (ano 2010) na qualidade de artista convidado.



Viviane Brito: Bacharel em dança pela UFRJ. Bailarina e coreógrafa. Atuou na Cia Folclórica do Rio-UFRJ. Integrante PEC DAN (2007 a 2008) na qualidade de assistente de direção coreográfica, produção e pesquisa.



Victor Hugo Neves de Oliveira: Doutorando em Ciências Sociais (UERJ). Mestre em Ciência da Arte (UFF). Bacharel em Dança (UFRJ). Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (DAC/UFPB). Integrante PEC DAN (2007-2010) na qualidade de pesquisador-colaborador, bailarino e assistente de direção coreográfica.



Waleska Britto: Professora dos Cursos de Graduação em Dança e vice-coordenadora do Curso de Bacharelado em Teoria da Dança da UFRJ. Mestre em Ciências da Arte pela UFF; Pós-graduada em História e Crítica das Artes do Séc. XX pelo Centro UniBennett; Bacharel em Dança pela UFRJ e bailarina profissional pela Escola de Danças Maria Olenewa – RJ. Integrante PEC DAN desde 2008 como produtora e pesquisadora.



Xandy Carvalho: Bailarino, coreógrafo e músico. Licenciado em educação física pela UNISUAM. Autor e coordenador do projeto PADE (Projeto em Africanidade na Dança-Educação)/UFRJ. Professor das graduações em dança da UFRJ. Integrante Cia Folclórica do Rio – UFRJ. Integrante PEC DAN (2009 a 2010) na qualidade de professor-pesquisador e artista convidado.

Endereço eletrônico Grupo *PEC DAN* (*PE*squisa em *C*inema e *DAN*ça)/UFRJ

Blog www.pecdan.wordpress.br